ALFREDO CASELLA

G. S. BACH

ROTOCALCO DAGNINO - Torino, Via Giacosa 21 bis

ALLA MEMORIA DEI MIEI GENITORI
CHE PRIMI MI INIZIARONO AL CULTO DI BACH

Verso il 1550 viveva a Wechmar, località che si trova in Turingia a metà strada fra Gotha ed Arnstadt, un certo Hans Bach, che godeva di larga autorità nel paese. Ma di un altro anteriore Bach si hanno pure tracce; ed era un contadino di Grafenroda (altra località di Turingia) che visse alcune generazioni prima dell'omonimo citato testè. È dunque oggi accertato che i Bach si trovarono in Turingia ai primi del secolo decimosesto, e che rapidamente vari rami della famiglia si stabilirono in varie città di quella bella provincia dall'aspetto così tranquillamente campagnolo, dalle larghe pianure ben coltivate, dove tutti, uomini, donne ed animali, lavorano la terra senza badare ad altro. Ma, stando alla tavola genealogica compilata dallo stesso Giovanni Sebastiano e completata nel 1775 da suo figlio Carlo Filippo Emanuele, risulta diretto capostipite della famiglia quel Veit (Vito) Bach che il suo grande pronipote chiama in

quel documento « ein Weissbacker » (fornaio) il quale si era recato in Ungheria per sfuggire alle persecuzioni patrie contro i protestanti, e che aveva poi fatto ritorno in Germania, fissandosi a Wechmar, dove già vivevano altri parenti del medesimo nome. Del proavo racconta Giovanni Sebastiano che recava sempre con sè un liuto, e persino lo suonava al mulino, mentre le macine gli stavano allegramente preparando la farina. Vito morì nel 1619, lasciando due figli (e forse tre). Di quelli, il più anziano, Hans, fu il primo Bach che abbracciò la professione di musico (era chiamato « Hans der Spielmann ») e raggiunse come tale larga notorietà nella regione. Morì di peste nel 1626. Dei tre figli suoi, il secondo, Enrico, fu capo-musico (assai apprezzato) ad Erfurt, e morì nel 1673, lasciando a sua volta tre maschi, ultimo dei quali Giovanni Ambrogio (1645-1695), al quale doveva spettare il singolare onore di divenire il padre di Giovanni Sebastiano.

Col '600, i Bach erano dunque divenuti numerosissimi e sparsi ovunque per la Turingia. Erano, malgrado le distanze considerevoli per l'epoca, strettamente uniti in una specie di « corporazione » famigliare e professionale, poichè tutti erano musicisti: cantori, organisti, musici di città, incaricati dei servizi liturgici, ecc. Non potendo vivere nella stessa città, avevano adottato la consuetudine di riunirsi una volta all'anno in una località e ad una data precedentemente fissate: Erfurt, Eisenach oppure

Arnstadt. Ed anche quando più tardi la famiglia si era ancora ingrandita e molti dei più giovani suoi componenti avevano lasciato la Turingia per altre provincie, queste riunioni vennero continuate e non di rado vi partecipavano oltre 150 Bach. L'adunata si iniziava con alcuni inni religiosi, e poi si passava il resto della giornata in occupazioni sempre più frivole: musiche di carattere comico, improvvisazioni su canzoni popolari che chiamavano « quodlibet » e che consistevano in sollazzi polifonici accessibili soltanto a gente di alta educazione corale e di serissima tecnica. Queste riunioni si svolgevano in mezzo a colossali risate e terminavano sempre nella più matta allegria. Ad esse faceva cornice la calma e serena natura di quella bella Turingia, colle sue vaste distese coltivate ed i suoi paesini di casette dai tetti rossi raggruppate attorno alle chiese dai bianchi campanili.

L'8 aprile 1618, Giovanni Ambrogio sposava ad Erfurt Elisabetta Lämmerhirt, di un anno più anziana, che proveniva da una famiglia di lontana origine contadina, ma che aveva raggiunto poi una bella posizione economica. Il padre di Elisabetta era pellicciaio e consigliere comunale. Il 16 giugno 1671, nacque loro un primo figlio. Quattro mesi dopo Giovanni Ambrogio fu invitato dal Duca di Eisenach ad assumere le funzioni di « musicista di corte e della città ». Non pare che dovesse essere troppo soddisfatto di questo suo ufficio, se nel 1684 chiese al Consiglio

municipale di potersene tornare a Erfurt, adducendo parecchie ragioni materiali e più di tutte quella che i musici ambulanti (*Bierfiedler*) gli facevano una concorrenza sleale (*sic*). La domanda venne cortesemente respinta dal Consiglio e così il destino volle che Giovanni Sebastiano nascesse in quella bella cittadina così piena degli alti ricordi di Lutero e dell'epoca dei *Minnesänger* (Trovatori).

Come giustamente osserva Ch. S. Terry nel suo bellissimo libro su Bach, nel sessantennio trascorso dalla morte del proavo « Spielmann », la Germania aveva attraversato un'epoca gravissima di lotte, la durissima guerra cosidetta « dei trent'anni » (1618-48) la quale aveva dissanguato l'intera nazione. Ma durante quel periodo la famiglia dei Bach musici aveva continuato la sua esistenza operosa, nascosta negli organi delle chiese o nelle case dei principi oppure del popolo, perpetuando così la vita dell'arte che il furore bellico minacciava di spegnere del tutto. E furono quegli innumeri e oscuri artigiani musicisti che — col favore dei principi — gettarono in Turingia le basi di quel rinascimento musicale che doveva fiorire così luminosamente col cessare della guerra. E si può aggiungere che nessun grande Maestro, nella storia della nostra arte, ebbe mai in retaggio dai propri antenati una eredità musicale così immensa, così ricca di esperienze, ma anche così

carica di responsabilità come quella che doveva spettare a Giovanni Sebastiano.

Giovanni Sebastiano nacque dunque il sabato 21 marzo 1685 (vecchio stile, perchè la Germania non adottò il calendario gregoriano che nel 1701) (1). Anno invero fortunato per la musica, perchè vide nascere pure Giorgio Federico Händel e Domenico Scarlatti. Suoi padrini al battesimo furono Giovanni Giorgio Koch, guardiacaccia e guardiaboschi del Duca, e Sebastiano Nagel che risulta dal registro parrocchiale come « Hausmann zu Gotha ». Probabilmente era amico del padre e per questo ebbe l'alto onore di dare il suo nome ad un figlioccio che doveva divenire immortale.

Come Salisburgo per Mozart, è difficile trovare una città che meglio di Eisenach inquadri il genio che vi nacque. La posizione ne è bellissima, così situata in mezzo ad alture coronate da fitti boschi. La natura profondamente romantica ispira fede e musica. Su

---

(1) Una lunga e tenace tradizione vorrebbe che la casa natale di G. S. Bach fosse quella situata sulla Frauenplan che racchiude oggi il Museo bachiano e che tutti gli stranieri visitano con devozione. Ma le ricerche di Terry e di altri hanno accertato che Giovanni Ambrogio ebbe una casa nella Fleischgass e dal 1679 sino alla morte. Cade dunque l'ipotesi che Sebastiano sia nato nella casa della Frauenplan. Ciò non impedirà tuttavia ai musicisti che si recano in pellegrinaggio ad Eisenach di entrare con profonda emozione in quella graziosa casetta, la quale — se anche non ha dato i natali al *Cantor* — è nondimeno così impregnata del suo spirito e custodisce tanti sacri cimeli.

una alta rupe sorge la Wartburg, il maestoso castello dove Lutero tradusse la Bibbia e mise mano agli inni della Riforma. Nel medesimo castello aveva vissuto anche S. Elisabetta, si era svolto il famoso torneo poetico del 1207 ed infine aveva fiorito in tutto il suo splendore l'arte trovadorica medioevale. Ed anche più recenti tradizioni musicali ornavano i ricordi della città. Lo zio Giovanni Cristoforo (fratello gemello di Giovanni Ambrogio) aveva tenuto l'ufficio di organista della chiesa di S. Giorgio nel periodo 1665-1703 (Sebastiano lo chiama « ein profonder Componist » e certamente avrà cantato da piccolo nel coro la musica del parente). Nel 1677 poi Pachelbel era venuto da Vienna a occupare per un anno la carica di musicista di corte. Breve permanenza, ma che doveva però lasciare una profonda influenza sulla formazione di G. S.; Pachelbel ebbe infatti più tardi per discepolo il fratello primogenito, Giovanni Cristoforo, dal quale Sebastiano doveva a sua volta apprendere la magistrale tecnica di quel grande organista.

Nulla si sa degli anni passati ad Eisenach. Possiamo però agevolmente supporre che la passione per la musica si sia manifestata nel bambino sin dai primissimi anni e che egli abbia cominciato prestissimo lo studio della teoria e della viola. Nel 1692 entra al Ginnasio della città, dove si dimostrò ottimo alunno. La scuola forniva alla chiesa di S. Giorgio un coro che prendeva parte ai matrimoni ed ai funerali, servizi che venivano retribuiti agli studenti i quali traevano

così da queste prestazioni un guadagno non indifferente, anche per il fatto che si recavano a far musica nelle case dei cittadini più facoltosi in occasione di certe processioni. Dai registri degli anni 1694 e 1695, risultano rispettivamente 59 e 103 assenze da scuola del piccolo Sebastiano, e dietro queste cifre si nascondono le tristi vicende della famiglia. Il 3 maggio 1694 era morta la madre, e con essa scomparso il più solido sostegno morale e materiale della casa. Giovanni Ambrogio, stretto dalla necessità, sposò pochi mesi dopo la morte di Elisabetta, una certa Barbara Margherita Keul, figlia del podestà di Arnstadt. Questa donna era certamente ricca e probabilmente anche bella. Doveva essere una specie di donna fatale, perchè, già due volte vedova, era ancora destinata, dopo appena tre mesi dal matrimonio, ad accompagnare il 24 febbraio 1695 alla estrema dimora il suo terzo marito e precisamente Giovanni Ambrogio.

Sebastiano e il fratello Giovanni Giacomo (più anziano) emigrarono allora (probabilmente nel medesimo febbraio 1695) presso il fratello Giovanni Cristoforo, di quattordici anni più vecchio di Sebastiano, e che da quattro anni era organista della chiesa di S. Michele nella vicina cittadina di Ohrdruf. Giovanni Cristoforo raccolse amorevolmente il bambino e gli fu veramente un secondo padre. Lo fece entrare alla vecchia scuola della città, la quale godeva di larga fama, tanto che si diceva che « i contadini di Ohrdruf

2 — 25-26-27

fossero più colti che i nobili altrove ». Il piccolo Sebastiano manifestò nuovamente in questa scuola la sua precoce intelligenza, poichè nel luglio del 1697 era il primo fra tutti. Studiava religione, matematica, scienze naturali (anche la geografia), canto ed infine il latino, nel quale il ragazzo dimostrò felicissime attitudini. Intanto egli studiava pure musica col fratello, e certamente deve avere iniziato con lui lo studio dell'organo e del cembalo.

Se anche la città aveva poco da offrire per un musicista come Sebastiano, nondimeno fu gran ventura per lui il trovarsi, in quegli anni di smarrimento e di gravi angustie famigliari, un maestro come Giovanni Cristoforo, allievo di Pachelbel che lo aveva in grande considerazione. Dice Forkel che appena il fratello dava a Sebastiano un pezzo, subito egli ne domandava uno più difficile. Giovanni Cristoforo possedeva un grande quaderno che conteneva musiche di Pachelbel, Buxtehude, Bohm, Froberger ed altri maestri. Ma Giovanni Cristoforo non voleva farlo vedere a Sebastiano. Il fascicolo era nascosto in uno scaffale chiuso da uno sportello a grate. Colla sua piccola manina, Bach riuscì ad arrotolare il fascicolo e ad impossessarsene. Tuttavia, come non gli si permetteva di tenere una candela nella sua cameretta, egli dovette copiarsi i pezzi durante le notti di luna, impiegando così sei mesi per questo faticosissimo lavoro. Ma, alla fine della sua fatica, Giovanni Cristoforo scoperse l'inganno e gli confiscò il lavoro.

Sebastiano si licenziò dalla scuola di Ohrdruf nell'agosto del 1700, avendo compiuto così a 15 anni gli studi che gli altri alunni non terminavano quasi mai prima di 17. Se egli fosse rimasto nel collegio altri due anni, avrebbe ottenuto la licenza per passare all'Università (quella medesima che egli volle assicurare più tardi ai figli suoi). Ma nello stesso anno 1700 egli lasciava la casa di Giovanni Cristoforo. Parecchie ragioni furono addotte a spiegazione di quel distacco, avvenuto dopo cinque anni di permanenza in quella casa. Una ragione plausibile potrebbe essere quella dell'accrescimento della famiglia di Giovanni Cristoforo e della conseguente impossibilità di continuare a ospitare il fratello in una casa divenuta troppo esigua. Meno verosimile è la ragione del peso finanziario che poteva rappresentare la presenza di Sebastiano nella casa, dato che egli, negli ultimi tre anni, aveva guadagnato colla sua partecipazione al coro oltre quanto costasse al fratello. Ma la ragione più probabile è quella che verso l'età della prima comunione (quella di Bach era avvenuta nel 1699) i ragazzi lasciassero la famiglia per affrontare da soli la vita. E così fece pure il quindicenne Giovanni Sebastiano. Ma il soggiorno di Ohrdruf doveva lasciare sul suo spirito tracce indelebili e fortunate. Gli studi umanistici, la sua formazione teologica, l'atmosfera infine rigidamente ortodossa dovevano conferirgli — ed infatti non mancarono a questo scopo — quella incrollabile fede religiosa forte e semplice che lo accompagnò

sino alla morte. Ed anche musicalmente egli trovò nella casa del fratello una preparazione eccellente. Sull'organo di Giovanni Cristoforo, che egli aveva a continua disposizione, l'adolescente Bach si impadronì dell'arte di Pachelbel, che era il maggiore organista del tempo ed il maestro del fratello. E fu così che — sin da quei primi anni — Sebastiano si formò le basi di quella virtuosità strumentale che doveva sbalordire i suoi contemporanei e portare l'organo ad altezze non solamente mai raggiunte, ma anche da nessuno dopo di lui superate.

È necessario supporre che il giovane Bach fosse spinto da una forza sovrannaturale per abbandonare a quindici anni, lui che apparteneva a una famiglia così tenacemente attaccata alla sua Turingia, la terra dei padri per recarsi laddove lo chiamava il suo istinto. E fu verso il Nord che egli incamminò, perchè là vivevano ed operavano i tre grandi maestri che maggiormente avevano colpito la sua fantasia quando egli copiava le loro musiche nelle belle notti di plenilunio nella soffitta del fratello: Dietrich Buxtehude a Lubecca, Giorgio Böhm a Lüneburg e Adamo Reinken ad Amburgo. Per andare incontro a questi grandi, il ragazzo percorse dunque duecento miglia quasi interamente a piedi. Attraversando Gotha fu raggiunto dal suo carissimo compagno di scuola Giorgio Erdmann col quale si era legato di profondo affetto al collegio di Ohrdruf. A tappe per Langen-

salza, Mühlhausen, Eichfeld e Northeim, entrarono finalmente nella vasta pianura di Lüneburg, così sconsolata nel suo aspetto quasi disabitato. A Pentecoste i due ragazzi entravano nella città di Lüneburg e si recavano subito alla scuola della chiesa di San Michele, dove Sebastiano doveva rimanere per tre anni.

Della passata grandezza della città parlavano — e tuttora parlano — i suoi monumenti: lo splendido palazzo municipale, le tre grandi chiese, le numerose e spaziose case della piazza del mercato. Tutto ciò doveva offrire agli occhi meravigliati del fanciullo uno spettacolo insolito. La scuola di S. Michele non era bella anzi era di aspetto piuttosto modesto, ma in compenso era molto ricca spiritualmente. Sebastiano entrò immediatamente (e con lui l'amico Erdmann) a far parte del coro della chiesa. È del resto molto probabile che questo posto gli fosse già assicurato alla sua partenza da Ohrdruf, altrimenti non si sarebbe arrischiato ad un viaggio così lungo e faticoso. Il « chorus symphoniacus » di S. Michele era composto probabilmente di 5 bassi, 5 tenori, 6 mezzi soprani e 8-10 soprani. I servizi del « chorus symphoniacus » non si limitavano però alla musica sacra, ma esso eseguiva anche musica profana. Il repertorio di questo coro era vastissimo, e ne è oggi ancora testimonianza il catalogo della raccolta purtroppo andata dispersa alla fine del '700. Per Bach, che proveniva da Eisenach ed Ohrdruf, centri assai minori e di li-

mitate possibilità musicali, la conoscenza di questo vasto patrimonio di musica tedesca, flamminga ed italiana era davvero provvidenziale. La raccolta, già ricchissima e comprendente i migliori lavori della musica polifonica del '500 e del '600, era poi stata considerevolmente « aggiornata » dal Cantore Augusto Braun (entrato in carica nel 1696), che aveva fatto acquistare tutte le maggiori opere della musica contemporanea. Dimodochè si può affermare che i manoscritti della scuola di S. Michele hanno certamente avuto una grande influenza sulla formazione definitiva e l'indirizzo di Bach.

A parte l'iscrizione nel coro scolastico, nessun altro documento parla della vita di Bach a Lüneburg. Si può tuttavia indovinare che, data la sua età non sarà rimasto a lungo nella categoria dei « soprani ». Racconta Lorenz Christoph Mizler nella sua biografia (la prima apparsa pochi anni dopo la morte di Bach) che il mutamento di voce accadde improvvisamente a Sebastiano durante un concerto, e durante una settimana gli scese a sbalzi irregolari di un ottavo di tono per volta fino a giungere all'ottava inferiore. È però certo che rimase nella scuola come suonatore, tanta era la sua abilità su vari strumenti, e così egli avrà potuto continuare a fronteggiare le esigenze finanziarie della vita.

Due organisti hanno certamente influito sul giovane Bach durante il suo soggiorno a Lüneburg. Anzitutto il vecchio Giovanni Giacomo Loewe, che era

organista della chiesa di S. Nicola, e che deve aver fortemente interessato Bach per i suoi diretti rapporti con l'arte di Schütz. Ma assai maggiori ragioni di intimità vi debbono essere state fra Bach e Giorgio Böhm, organista della chiesa di S. Giovanni, la cui influenza è palese sui primi lavori di Bach. Se le prime reazioni di Bach sono state indubbiamente guidate dalla potente personalità di Pachelbel, risulta però evidente, nelle composizioni ancora inesperienti di Lüneburg, la nuova ispirazione di provenienza nordica, vale a dire quella di Buxtehude e di Reinken.

Böhm era discepolo di quest'ultimo, ed è infinitamente probabile che sia stato lui a consigliare a Sebastiano di recarsi ad Amburgo per avvicinare quel grande maestro. Bach approfittò di una vacanza estiva, e si avviò — sempre a piedi — verso Amburgo, dove fu ricevuto ed ascoltato dal vecchio e glorioso Reinken, che da circa quarant'anni teneva l'organo di S. Caterina, riempiendone le navate colla sua formidabile arte di improvvisatore. La città di Amburgo offriva al giovane Sebastiano troppe attrattive musicali (fra le quali il suo teatro di opera, che era il primo di tutta la Germania) perchè egli potesse accontentarsi di una sola visita. E così il viaggio pedestre Lüneburg-Amburgo si ripetè varie volte; Bach stesso raccontava in proposito la seguente storiella: ad uno dei suoi ritorni da Amburgo, si trovò stanco e senza l'ombra di un centesimo a sedere vicino ad un'osteria dalla quale uscivano voluttuosi profumi di cucina.

Improvvisamente, una finestra si aperse e gli buttarono ai piedi due aringhe. Per quanto offeso, egli le raccolse, ed in ognuna delle teste trovò, con sua somma sorpresa, un ducato danese. Con questa sommetta potè sfamarsi e pensare ad un nuovo viaggio ad Amburgo.

Il soggiorno di Lüneburg doveva offrire a Sebastiano una nuova ed importantissima occasione di arricchire la propria cultura. Nella vicina città di Celle, il duca Giorgio Guglielmo, salito al potere nel 1665, grande ammiratore del genio francese che aveva conosciuto a traverso gli splendori di Versailles, aveva fatto del castello di Celle una vera e propria Versailles in miniatura. In questa sua opera di imitazione, fu validamente coadiuvato dalla sua amante Eleonora Desmier d'Olbreuse, bellissima francese del Poitou, che divenne poi più tardi sua moglie legittima. Dietro l'entusiastico impulso del duca e della sua amica, il castello di Celle divenne un centro musicale di prim'ordine. Il duca dava balletti, organizzava opere e concerti, invitava continuamente musicisti, cantanti ed attori a gareggiare di talento. Un musicista — si diceva allora — era accolto in quella corte meglio di un soldato o di un nobile. Il duca Giorgio Guglielmo regnò sino alla sua morte avvenuta nel 1705, e durante questo lungo periodo Celle fu invasa da una folla di ospiti in maggior parte francesi. Se l'opera era italiana (i cantanti provenivano dall'Italia), la commedia, i balletti ed il repertorio da con-

certo erano quasi esclusivamente francesi. Sebastiano — sempre così avido di allargare i limiti del proprio sapere — non poteva mancare di essere attirato da questo centro di civiltà gallica, dove infatti egli si recò più volte a piedi (la distanza da Lüneburg era di sessanta miglia ed egli doveva pernottare ad Uelzen). Non si sa se egli si recasse a Celle unicamente come spettatore oppure se avesse ottenuto qualche incarico nell'orchestra. Ad ogni modo, è indubbio che egli conobbe la musica francese dell'epoca a Celle, e che ne potè assimilare coi suoi doni prodigiosi la tecnica strumentale, le eleganze raffinate, la indicazione rigorosa degli abbellimenti (che i francesi chiamavano « *manières* »). Dalla conoscenza dell'opera bachiana non solamente di quel tempo, ma anche di periodi posteriori, appare chiaro che Bach aveva una estrema familiarità coll'arte di Couperin, di Marchand, di Raison, di de Grigny, di Dieuport e di infiniti altri.

Dopo tre anni di soggiorno, Sebastiano lasciò Lüneburg, ricco di nuove esperienze e pronto ad affrontare qualsiasi problema della sua arte. Occorre aggiungere che egli ebbe la singolare fortuna di trovarsi in contatto coi maestri e coi modelli che erano necessari per la sua forma mentis: dal fratello Giovanni Cristiano, che a Ohrdruf gli trasmise la grande tradizione di Pachelbel, all'insegnamento di Böhm e di Reinken avuto a Lüneburg (quello di Buxtehude

3 — 25-26-27

doveva venire più tardi), il giovane Bach fu in grado di assimilare tutto quanto era necessario alla sua formazione. L'insegnamento di questi insigni maestri fu ancora completato dall'esperienza accumulata nella chiesa di S. Michele, dove egli conobbe i maggiori capolavori della polifonia germanica, fiamminga e italiana. Uguale familiarità egli ebbe con l'arte di Schütz. E infine il contatto coll'arte francese gli schiuse i segreti della gentilezza francese e della complicata tecnica degli abbellimenti.

Una cosa mancava ancora a Bach, ed era la conoscenza dei soli maestri che potessero insegnargli ciò che ignoravano ancora tanto i Buxtehude quanto i Böhm: l'architettura musicale. Questo insegnamento non poteva trovarlo che presso i grandi italiani di quell'epoca, primo fra tutti Antonio Vivaldi. E solamente alcuni anni dopo egli doveva avere la rivelazione di quell'arte stupenda e possente, cioè nel soggiorno di Weimar, come vedremo fra poco.

Nulla abbiamo ancora detto circa i lavori che Bach scrisse durante gli anni di Ohrdruf e di Lüneburg, quelli cioè di adolescenza. Di quelle composizioni, le sole pervenuteci sono alcune *Choralpartiten* per organo, nonchè parecchi corali per il medesimo strumento ed una fuga ed un concerto per cembalo. Sono lavori di piccole o medie dimensioni, nei quali, a traverso l'influenza evidente di Pachelbel e di Böhm, già appare una tecnica polifonica sicurissima e sciol-

ta. Curiosa è la tecnica organistica, perchè rispecchia lo stato nel quale si trovava quando Bach iniziò i suoi studi ed il gigantesco progresso che egli le fece compiere nel volgere di pochi anni. In particolar modo, è interessante vedere quanto — in quei primi lavori — ancora sia primitivo lo sviluppo del giuoco della pedaliera. Quando i piedi eseguono un passo difficile, le mani si fermano o viceversa. Ma pochi anni dovevano trascorrere tra questi saggi di adolescenza e le prodigiose « toccate » di Weimar, nelle quali Bach avrebbe innalzato il suo strumento prediletto ad altezze definitive e rimaste insuperate.

Il fatto che Bach abbia abbandonato Lüneburg senza effettuare la tanto desiderata visita al grande Buxtehude a Lubecca, lascia pensare che qualche imperiosa ragione lo abbia richiamato in Turingia. E non è difficile identificarla nel fatto che sin dal precedente anno si stava terminando la costruzione di un ottimo organo nella nuova chiesa di S. Bonifacio ad Arnstadt, e che Bach comprese subito che in quella occasione avrebbe potuto realizzare la sua ambizione di divenire organista titolare in una grande chiesa malgrado la sua giovanissima età (18 anni). Siccome però le cose andavano per le lunghe e l'organo non veniva terminato, così Bach, dopo di aver vanamente tentato di ottenere il posto di organista alla chiesa di Sangerhausen, fu chiamato alla corte del duca Giovanni Ernesto regnante di Weimar. Bach si trovò

qui in un eccellente ambiente musicale. Ma il posto di organista era tenuto dal vecchio Effler e così Bach non poteva dar prova, come avrebbe voluto, della sua abilità organistica. Quindi i suoi sguardi erano sempre rivolti ad Arnstadt, dove egli sorvegliava da lontano la situazione. In luglio 1703, venne chiamato a collaudare il nuovo organo, e fece una tale impressione sul « Consistorio » della città, che il 9 agosto egli riceveva il contratto di organista della Chiesa Nuova, collo stipendio annuo di 50 fiorini oltre a trenta talleri per vitto ed alloggio. Di questi, stando al contratto, parte doveva essere prelevata « dalla tassa sulle osterie », un'altra parte « dalla cassetta delle elemosine » e la terza parte « dall'ospedale ».

Ecco dunque Giovanni Sebastiano, meno che diciannovenne, insediato a un posto di alta responsabilità e in possesso finalmente di uno strumento che gli permetteva di sviluppare sino agli estremi limiti le sue enormi attitudini di virtuoso. Forkel narra che egli approfittò di questa fortuna per studiare assiduamente le composizioni più celebri dei contemporanei. Gli obblighi del suo ufficio gli lasciavano un largo margine di tempo per i suoi studi. Inoltre Bach trovò un eccellente ambiente musicale dal conte Antonio Günther al castello di Neudeck, dove operava un'orchestra di 21 componenti. È probabile che Bach abbia preso parte a numerose delle esecuzioni musicali avvenute al castello e forse anche composto alcune musiche di circostanza.

Durante il soggiorno di Arnstadt Bach scrisse numerosi lavori, in maggior parte per organo. Varie influenze vengono ad aggiungersi o sostituirsi a quelle del periodo di Lüneburg. Non di rado è palese quella di Frescobaldi. Più evidente quella di Buxtehude. Non scomparse quelle di Pachelbel e di Böhm. Lo stile diviene più ricco e comincia a penetrare in quella musica il cromaticismo bachiano e la continua varietà delle modulazioni, che raggiunge non di rado l'irrequietezza. La tecnica organistica continua a svilupparsi e si può osservare, ad ogni lavoro, quanto incessante fosse il progresso realizzato quotidianamente da Bach nel senso di rendere la pedaliera indipendente dai manuali. Si tratta però sempre di composizioni di salda e forte tecnica, talvolta di un certo respiro, ma che non si staccano quasi mai da un tono di esercitazione, ancorchè sia questa indubbiamente la fatica di un giovane eccezionalmente dotato. Manca ancora a quei lavori lo spirito divino che doveva alcuni anni dopo, animare quell'arte e farne una delle più sublimi espressioni del genio umano di ogni tempo.

In mezzo a questi esordî imperfetti e talvolta ancora ingenui, incontriamo però un capolavoro, nel quale Bach ci lascia già pienamente intravedere l'arte della *Matthäuspassion* e della *Messa in si minore*. Si tratta del « Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo » che egli scrisse nel 1704 in occasione della partenza del fratello Giovanni Giacomo,

che era venuto a prendere congedo dai fratelli prima di entrare quale suonatore di oboe al servizio di Carlo XII di Svezia che stava in quell'anno guerreggiando e vincendo in Polonia. Se anche le due prime parti ci appaiono ancora influenzate dal manierismo francese, il *Lamento* cromatico (adagissimo) che rappresenta il dolore del distacco, raggiunge di colpo le più alte cime dell'arte bachiana, ed anticipa già pienamente il meraviglioso *Crucifixus* su basso cromatico «ostinato» della *Messa in si minore* (che si trova pure nella cantata n. 12 « Weinen, Klagen, Sorgen »). Poche volte la musica ha raggiunto simile eloquenza nell'espressione del dolore « contemplato » e si può dire che lo stesso Bach, che pure tanti esempi ci ha lasciato in quel genere, non ha mai superato la bellezza di questo *lamento*.

Data dal medesimo anno la prima delle cantate sacre di Bach, ed è precisamente quella intitolata « Denn du wirst nicht meine Seele in der Hölle lassen ». È una composizione per tre trombe, timpani, archi, organo, quartetto di solisti ed un corale finale, di stile pomposo e barocco, molto elaborata nel contrappunto, visibilmente animata dal desiderio di dare ai suoi superiori un saggio completo dell'abilità del diciannovenne maestro. Intanto però egli cominciava a litigare colle autorità per motivi talvolta puerili, dimostrando già quella intransigenza di carattere che doveva accompagnarlo sino a tarda età. Intransigenza tuttavia che non risultava da passione od irriflessione,

ma era sempre ispirata da qualche offesa che egli riteneva avessero recato al suo altissimo ideale artistico. Atteggiamenti tuttavia che cessarono colla vecchiaia quando egli riconobbe la inutilità di questi scatti e si racchiuse nella solitudine del suo genio creatore, rinunciando alla chimera di essere « compreso » dai suoi contemporanei.

Come abbiamo già osservato, mancava a Sebastiano la conoscenza diretta della grande arte di Dietrich Buxtehude, il famoso organista che viveva a Lubecca, sogno che egli non aveva ancora potuto realizzare durante la sua permanenza a Lüneburg. Nell'ottobre del 1705, avendo Sebastiano messo da parte, con non lievi sacrifici, il denaro occorrente per questo lungo viaggio (la distanza era di 300 miglia), e potendo approfittare della presenza del cugino Giovanni Ernesto che si incaricava di sostituirlo durante la sua assenza, Bach si avviò verso Lubecca (è probabile che questa volta non abbia più fatto il viaggio a piedi, benchè lo affermi Forkel). Può darsi che Bach avesse già considerata la possibilità di assumere la successione di Buxtehude (che aveva allora settant'anni). Ma l'usanza dell'epoca era che il nuovo organista, entrando in funzione, sposasse la figlia del predecessore. Ed allora le medesime ragioni che avevano fatto rinunciare Mattheson e Händel alla successione di Buxtehude valevano anche per Bach, poichè nel 1705 egli aveva appena vent'anni contro i trenta che

contava Margherita Buxtehude (la quale, d'altra parte, era brutta). Si può dunque agevolmente supporre che il viaggio di Bach a Lubecca fosse unicamente dettato dall'impulso invincibile di avvicinare il grande organista e di penetrare nei segreti della sua arte e non dal calcolo di brigare la sua successione.

Bach aveva scelto l'epoca del suo viaggio (ottobre) in modo da poter assistere ai famosi « concerti serali » che dirigeva Buxtehude nella chiesa della Madonna a Lubecca. Consistevano questi in cinque grandi audizioni musicali, comprendenti musiche varie per organo, composizioni per coro, cantate, salmi, inni, ecc. A queste feste assisteva un vasto pubblico e partecipavano molti esecutori. L'orchestra contava oltre 40 esecutori e il coro della chiesa veniva rinforzato per l'occasione dai cantanti della « Catharinenkirche ». Non è stato conservato il programma dei concerti ai quali assistette quella volta Bach. Si sa tuttavia che ebbe luogo il giovedì 2 dicembre una « Abend-Music » straordinaria, nella quale venne eseguito il *Castrum doloris* di Buxtehude in memoria dell'imperatore Leopoldo I, e che il giorno seguente venne acclamato col *Templum honoris*, parimenti di Buxtehude, il nuovo imperatore Giuseppe I.

Non si può fare a meno di supporre che con questi rinnovati contatti fisici e spirituali colla alta personalità di Buxtehude, Bach abbia condotto a termine la sua formazione artistica. Alla conoscenza dello stile di Pachelbel, all'insegnamento tecnico di Böhm, egli

aveva ormai aggiunto la diretta conoscenza della genialità ed originalità di questo grande maestro. Senza dubbio egli avrà suonato ripetute volte davanti a quel musicista che egli sentiva così vicino a lui in una identica passione per l'arte e da lui avrà avuto preziosi consigli.

Settimane, mesi passavano. A gennaio (1706) Bach dovette rassegnarsi a tornare ad Arnstadt. Nel ritorno si fermò ad Amburgo per salutare il vecchio Reinken. Trovò pure occasione di rivedere a Lüneburg il Böhm. Ed alla fine di gennaio egli riprendeva il suo posto alla chiesa di Arnstadt.

La ripresa del suo ufficio fu piuttosto burrascosa. Anzitutto egli era ritornato dal suo viaggio arricchito di una virtuosità inaudita, che sfoggiava colla compiacenza della sua gioventù, ma che sconvolgeva tutte le pacifiche tradizioni dell'uditorio che vanamente tentava di seguirlo in quel mare di suoni col quale egli circondava i corali. Venne richiamato più volte all'ordine, ma vanamente. Ed allora il 21 febbraio 1706 fu citato davanti al « Consistorium » per discolparsi. Merita di riportare qui la minuta di quel « processo », che è conservata tuttora negli archivi di Sondershausen:

« OLEARIUS (era il soprintendente Johann Christophorus Olearius che dirigeva l'inchiesta): *Il Consiglio desidera sapere dove siete rimasto per tanto tempo e chi vi abbia dato il permesso di allontanarvi.*

BACH — *Sono stato a Lubecca per studiare la mia*

4 — 25-26-27

professione, e vi andai previo vostro permesso che vi avevo chiesto.

OLEARIUS — *È vero; ma avevate detto di assentarvi per quattro settimane, e siete rimasto fuori quattro mesi. Perchè?*

BACH — *Credevo che il mio sostituto fosse capace di sbrigare le mie mansioni senza scontentarvi.*

OLEARIUS — *Al Consiglio sono pervenute numerose lagnanze. Si dice che voi accompagnate i canti con variazioni sorprendenti e con futili ornamenti, trascurando la melodia e turbando i fedeli. Se volete introdurre un tema contrario alla melodia* (probabilmente voleva significare un contrappunto) *dovete continuare con questo senza passare ad un altro. In nessun caso poi dovete introdurre un « tonus contrarius »* (vale a dire una modulazione). *Avete poi cessato di istruire gli allievi del Ginnasio* (coro). *Siccome non abbiamo la possibilità di prendere un « Cantor », ci dovete dire chiaramente se volete fare quanto vi chiediamo o no. Se rifiutate dovremo cercare un organista più disciplinato ».*

Si vide però il Consiglio non osava prendere misure troppo energiche contro un giovane sia pur difficilmente manovrabile ma la cui fama cominciava già a spandersi per tutta la Turingia. E così si concesse a Bach una settimana di riflessione. Questa trascorsa, Bach riprese il suo ufficio, ma senza dar retta alle osservazioni del Consiglio. Il suo destino era tracciato, e nessuna forza al mondo avrebbe po-

tuto fermare l'impulso del suo genio. Meditò dunque di lasciare Arnstadt, della quale aveva ormai esaurito le possibilità. Altri richiami ebbe ancora dal Consiglio, ed uno di quelli determinò la sua decisione finale. Il Consiglio gli chiese un giorno ragione della presenza in chiesa di una ragazza estranea («fremde Jungfer») che si era udita cantare mentre Bach suonava nella chiesa vuota. Questa ragazza era la cugina Maria Barbara Bach, colla quale egli aveva da qualche tempo intessuto un tenero « flirt ». Maria Barbara proveniva dall'unico ramo dei Bach il quale — all'infuori di Sebastiano — avesse dato prove di virtù creatrici, e doveva certamente possedere un talento musicale non comune. Di fronte ai pettegolezzi che avrà certamente suscitato quell'ultimo richiamo consistoriale, Bach non esitò a porre la sua candidatura al posto di organista alla chiesa di S. Biagio a Mühlhausen, resosi vacante colla morte del vecchio Ahle, avvenuta il 2 dicembre 1706. Bach superò vittoriosamente la prova di ammissione, ed il 15 giugno 1707 il contratto era firmato, nel quale Bach veniva nominato organista della chiesa di S. Biagio « a patto di rimanere ossequiente e devoto ai Magistrati, di tenere buona condotta, evitando le compagnie cattive e le persone malfamate ». Gli veniva assegnato lo stipendio annuo di 85 fiorini, oltre a « tre misure di grano, due fastelli di legno, uno di faggio ed uno di quercia, e sei fascine di ramaglia, portate fino alla sua porta, in luogo di terreno arativo ». Il tutto condizionato alla

formalità rituale dello « Handschlag » (stretta di mano).

Bach si accinse con entusiasmo al suo nuovo ufficio. Mühlhausen aveva forti tradizioni musicali. Il vecchio Ahle, però, il predecessore di Sebastiano, aveva ignorato (forse volontariamente) il nuovo stile che i compositori della Germania del Nord avevano già innalzato ad alta perfezione. Bach si pose dunque al lavoro e — contrariamente al suo atteggiamento di Arnstadt — si occupò personalmente e tenacemente del coro, onde metterlo in condizioni di poter assicurare l'esecuzione delle cantate, genere che Ahle ignorava. Intanto una fortunata circostanza gli permetteva di realizzare il suo sogno d'amore con Maria Barbara: il 10 agosto 1707 era morto a Erfurt un suo zio materno, Tobia Lämmerhirt, lasciandogli 50 fiorini, somma colla quale Sebastiano potè pensare ad arredare la casa per la moglie. Il 17 ottobre 1707 egli sposava ad Arnstadt la sua cuginetta. Dopo una brevissima luna di miele, i due sposi facevano ritorno a Mühlhausen, e Bach iniziava un anno di grande fecondità. La sua virtuosità organistica era ormai giunta ad un grado che nessuno dei suoi predecessori aveva mai sognato (basti leggere la *fuga in sol maggiore* pubblicata nel volume XXXVIII dell'*opera omnia* della « Bach Gesellschaft » e scritta nei tempi di Arnstadt, per intuire quali potessero essere stati in pochi anni di studio i passi giganteschi compiuti da Bach nell'arte organistica). Dai vecchi organisti presso

i quali era stato « a bottega », tutto aveva assimilato. Nella composizione, egli aveva ormai terminato il periodo iniziale e stavano per schiudersi davanti a lui quarant'anni di feconda creazione e di prodigiosi voli.

Il 4 febbraio veniva eseguita nella chiesa della Madonna, una cantata scritta appositamente da Sebastiano per l'inaugurazione della sessione del Consiglio. Il manoscritto originale di questa cantata, conservato presso la Biblioteca di Stato a Berlino, porta il seguente curioso titolo: « *Jesu Juva - Gott ist mein König* - 3 *Trombe e Tamburi,* 3 *Viole e Violono,* 2 *Obboe e Bassono,* 2 *Flutti e Violoncello, Soprano, Alto, Tenore, Basso: è* 4 *in Ripieno con Basso per l'Organo da Gio: Bast: Bach, Org: Molhusino de l'anno* 1708 ». La cantata è di vaste dimensioni, e segna un passo considerevole su quella già citata scritta a Lüneburg nel 1704. Qui il grande Bach è già presente colla magnificenza della polifonia, colla novità della forma, colla mano felice nella scelta delle parole bibliche, colla ricchezza delle modulazioni, coll'invenzione strumentale, col pieno raggiungimento infine di quella sua melodia « polivoca » che è forse la maggiore conquista del genio suo. Stupendo è il coro grave e quasi funebre « Du wollest dem Feinde nicht geben », nuova espressione di quel « dolore contemplato » del quale già parlammo a proposito del *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo,* che trova qui un'altra realizzazione non meno pura e commovente.

Un documento particolarmente interessante, in data febbraio 1708, è un memoriale rivolto al Consiglio municipale circa alcuni difetti dell'organo, nel quale Bach indica chiaramente le sue idee in fatto di costruzione organistica e la sua enorme competenza in materia. Bach era severissimo nelle sue richieste e scrupoloso sino all'estremo nei collaudi (talvolta faceva smontare gran parte dello strumento, onde non lasciarsi sfuggire nessun difetto). Egli possedeva inoltre una specie di « sesto senso » che gli faceva giudicare al primo colpo d'occhio l'acustica di una chiesa. Si racconta anzi che, guardando una cattedrale che vedeva per la prima volta, egli abbia subito avvertito un fenomeno di eco che non era mai stato scoperto da nessuno e che si confermò al primo esperimento suggerito da Bach. Il lavoro di miglioramento dell'organo di S. Biagio fu subito iniziato, ma Bach non lo doveva vedere terminato. Dissidi di natura religiosa cominciarono a rendere difficile la permanenza di Sebastiano, educato nella più rigida confessione luterana, in mezzo ad un ambiente dove si sviluppava l'azione del nascente « pietismo » dissidente. Il 25 giugno 1708 Bach indirizzava una lettera al « conventus parochianorum » nella quale egli diceva di aver ricevuto un invito dal duca Guglielmo Ernesto di Weimar che lo chiamava in qualità di maestro di cappella alla sua corte e che quindi egli rassegnava le sue dimissioni dall'ufficio di S. Biagio. L'indomani le dimissioni erano accolte (con evidente dispiacere) dal po-

destà. Del resto pare che Bach lasciò Mühlhausen fra il generale rammarico.

Pochi giorni dopo le dimissioni, un carro trasportava a Weimar le modeste masserizie dei coniugi, che seguivano a piedi in compagnia di un discepolo, avviandosi verso i nuovi e più alti destini del Maestro.

Il duca Guglielmo Ernesto di Sassonia-Weimar, nato nel 1662, era un principe di singolare levatura culturale e morale, che si distanziava da quasi tutti gli insignificanti sovrani del suo tempo. Disgustato da numerose infelici vicende famigliari, egli si era rifugiato nel doppio culto della religione e della musica. Come Bach, egli preferiva la musica pura a quella di teatro, e ciò ha probabilmente influito sull'accettazione della carica da parte di Sebastiano, il quale pensava così di trovare nel duca il mecenate necessario per lo sviluppo del suo ideale artistico. Il duca, invece di spendere forti somme in prime donne, come gli altri principi, si accontentava di una piccola orchestra che suonava principalmente musica italiana e partecipava al servizio divino la domenica. Molti artisti frequentavano la corte ed insieme con loro una società coltissima nelle arti e nelle lettere. Sull'organico dell'orchestra e del coro, si hanno poche notizie. Una lista del 1716 accusa, per il coro, un totale di dodici voci. Ma l'orchestra doveva essere alquanto scarsa (salvo per i trombettieri che erano in numero sproporzionato). Questa insufficienza dell'orchestra è

d'altronde confermata dal fatto che dal 1708 sino almeno a tutto il 1710, Bach non scrisse che per organo e cembalo.

La posizione di Bach a Weimar non risulta chiaramente definita dai documenti. Sembra che egli sia stato invitato ad assumere le funzioni di direttore della « Hof-Capelle und Cammer-Music », vale a dire maestro di cappella dell'orchestra privata di archi che suonava negli appartamenti privati del Duca. Ma nella « Genealogia » da lui compilata e già citata, egli si qualifica « organista di camera e di corte » a Weimar A. 1708 ». È verosimile che abbia ricoperto le due cariche.

Gli anni weimariani di Sebastiano sono altrettanto ricchi di attività musicale e sopratutto creatrice, quanto poveri di avvenimenti notevoli. In quegli anni gli fu compagna devota fino all'abnegazione la moglie Maria Barbara, che lo assisteva amorosamente in ogni istante della sua laboriosa giornata colla sua immensa fede e contemporaneamente metteva alla luce uno dopo l'altro i suoi figli nei quali sono compresi due fra i tre che maggiormente ereditarono del genio paterno. (Guglielmo Friedemann nacque il 22 novembre 1710 e Carlo Filippo Emanuele il 14 marzo 1714). Amministrava inoltre con ammirevole calma e sagacia quella casa piena di discepoli e di novizi (Bach fu sempre circondato da una specie di « bot-

tega » come i nostri antichi pittori e spese gran parte della sua vita in favore dei giovani).

Dei pochi viaggi intrapresi da Bach durante il periodo di Weimar vanno ricordati quello di Halle nel 1713 (per collaudare un nuovo organo), e quello di Cassel alla fine del 1714 (questo pure avrà avuto origine da un altro collaudo). Nel medesimo anno 1714 si ha notizie di una breve malattia, la sola che Bach abbia mai sofferta, perchè la sua salute fu sempre quella di un uomo eccezionalmente sano e vigoroso. Nel 1716 fu invitato nuovamente ad Halle per collaudare il nuovo organo della Chiesa della Madonna, ed in questa occasione vi fu un gigantesco banchetto del quale è amena testimonianza una bella macchia di unto che si ammira ancora sulla ricevuta di sei talleri firmata da Bach per la sua « diaria » di perito.

Nel settembre del 1717 Bach fu a Dresda, dove visitò l'Opera che vi dirigeva Antonio Lotti. Bach aveva scarsa simpatia per il melodramma dei suoi tempi e lo chiamava « musichetta », gusto che più tardi lo pose sovente in aperto conflitto col figlio Friedemann, il quale amava invece assai quel genere. Ma il soggiorno di Dresda è segnato da un avvenimento molto più importante. Si trovava in quei giorni nella medesima città il celebre organista francese Louis Marchand, che Bach stimava assai e del quale conosceva a perfezione le composizioni. Siccome la fama di Bach era salita a grandissime altezze in que-

5 — 25-26-27

gli ultimi anni ed aveva reso illustre il suo nome in tutta la Germania, il conte di Flemming invitò dunque i due maestri a misurarsi in casa in uno di quei « tornei » musicali dei quali Mozart e Clementi dovevano più tardi fare a loro volta le spese. Alla gara venne invitata tutta la migliore società di Dresda. Ma al momento del « cimento », Marchand fu vanamente atteso e si seppe poi che egli partito silenziosamente la mattina stessa, senza dubbio per sfuggire a una sconfitta che egli prevedeva certa malgrado il suo grande talento. Bach, rimasto padrone della situazione, suonò da solo, ottenendo un immenso trionfo che lo consacrò definitivamente « maestro dei maestri ».

A questo trionfo dovevano succedere mesi molto penosi per Sebastiano. Alcune settimane prima della sua vittoria su Marchand (il 5 agosto del 1717), egli aveva ricevuto la nomina di « Capellmeister » alla Corte del Principe di Anhalt-Cöthen che aveva accettato, senza pensare alla difficoltà che incontrerebbe per riavere la sua libertà dal Duca di Weimar. Questi si risentì moltissimo dell'intenzione di Bach, ed oppose per lunghi mesi un tenace rifiuto, che ebbe anche forme violente, come risulta da un rapporto del segretario di Corte nel quale si riferisce che Bach fu imprigionato nel palazzo di giustizia dal 6 novembre al 2 dicembre 1717, al termine del quale periodo, dice il rapporto « venne a malincuore il permesso di abbandonare il servizio del Duca ». Ma nemmeno

in prigione Bach perdeva tempo, poichè è accertato che fu in quelle settimane che egli ideò ed in parte scrisse, il suo *Orgelbüchlein.*

Colla data del 2 dicembre, Bach poneva termine alla sua carriera ufficiale di organista, nella quale, in così pochi anni, egli aveva raggiunto una fama immensa. Sono innumerevoli le testimonianze della sua favolosa abilità sullo strumento, abilità il cui sviluppo si segue del resto agevolmente leggendo nel loro ordine cronologico le composizioni organistiche che vanno dalle timide *partite* di Lüneburg (1702-3) sino alle formidabili *toccate* di Weimar, monumenti rimasti tutt'ora insuperati. Si disse di lui che « davanti all'organo, era il diavolo in persona », giudizio che ci rammenta quasi testualmente quello del Roseingrave su Domenico Scarlatti cembalista. Ciononondimeno, la modestia di Bach rimase sempre inalterata. Richiesto del segreto della sua maestria, soleva rispondere « basta che il dito giusto si trovi al momento giusto davanti al tasto giusto ». Un'altra sua frequente risposta era: « ho lavorato assai; chiunque lavorerà quanto me giungerà agli stessi risultati ».

Una straordinaria particolarità del genio e della personalità di Bach è la sua continua adattabilità ai mezzi interpretativi che aveva a disposizione. Egli, per tutta la vita, non scrisse che della *Gebrauchsmusik,* (cioè della musica per determinate circostanze e per determinati strumenti o complessi). Occorre aggiun-

gere che Dio lo assistette sempre, ponendogli sempre a disposizione, quasi per un disegno della Provvidenza, i mezzi materiali ed interpretativi che sembravano fatti appositamente per secondare docilmente la sua fantasia. Furono quasi sempre ragioni prevalentemente economiche, e dunque molto prosaiche, che dettarono i suoi spostamenti da un servizio all'altro. Ma, ripeto, vi è qualcosa di misterioso e di provvidenziale in questa coordinazione di sedi varie: Ohrdruf, Lüneburg, Arnstadt, Mühlhausen, Weimar, Cöthen e Lipsia. Vediamo infatti che gli anni di Arnstadt e di Mühlhausen furono quelli del tirocinio tecnico, esercitato quasi esclusivamente su modelli germanici (ad eccezione delle esperienze francesi di Celle). Il periodo di Weimar invece fu quello « universale », che pose Bach a diretto contatto colla maggiore arte italiana che gli schiuse l'ultimo orizzonte. Sono di Weimar le grandi toccate organistiche come pure le prime cantate nelle quali l'orchestra bachiana abbia una parte sinfonica di alta importanza. Ma la sua arte orchestrale doveva assumere la sua forma magistrale e definitiva a Cöthen, dove egli fu costretto, date le condizioni della corte, ad occuparsi pressochè esclusivamente di musica per piccoli complessi. E quando egli si recò a Lipsia (nel 1723, vale a dire prossimo alla quarantina) era ormai ricco di ogni esperienza e di ogni possibilità, e quindi maturo per dedicare l'ultimo periodo della sua vita alla edificazione di quelle sublimi architetture musicali

che dovevano attendere un secolo dopo la sua morte per giungere al contatto delle folle.

La produzione weimariana di Bach è cospicua tanto per quantità quanto per qualità. Prendendo in sola considerazione i lavori dei quali è stata accertata la data di composizione, noi troviamo che negli anni 1709-10 Sebastiano scrisse 19 lavori per organo ed altrettanti per cembalo. Nel 1711 egli compose probabilmente la cantata « Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit », detta pure *Actus tragicus*. Dopo alcuni lavori minori (fra quelli potrebbe trovarsi la *Passione secondo S. Luca,* sulla cui autenticità tuttavia i dubbi sono oggi più forti che mai) viene un periodo (1713-16) durante il quale il Maestro dedicò la sua attività esclusivamente a cantate. L'ultimo anno di Weimar è segnato da un nuovo ritorno all'organo, nel quale spicca la meravigliosa *Passacaglia* (su un tema non originale, ma di André Raison, organista francese che operava a Sainte-Geneviève a Parigi verso la fine del '600).

Abbiamo già detto che, nel periodo anteriore a Weimar, Bach aveva tirato le somme di tutto l'intenso lavoro di assimilazione da lui compiuto studiando le opere dei suoi grandi predecessori tedeschi. Lavori tuttavia ai quali mancava, per concretare l'opera d'arte, il soffio dello spirito umano ed emotivo che doveva più tardi costituire la parte più fervida, più pura, più toccante della musica del *Cantor*. Ma

difettava pure a quella musica, ancora limitata ad opera di medie o piccole proporzioni, il senso della architettura, il quale egli doveva apprendere dai grandi italiani. E fu precisamente a Weimar che egli ebbe questa grande rivelazione (la quale, per quella assistenza provvidenziale che, come abbiamo veduto poco fa, non mancò mai di guidare Bach durante tutta la sua vita nel senso di spianargli armoniosamente e senza soluzioni di continuità la sua prodigiosa evoluzione spirituale e musicale). Sarebbe interessante conoscere almeno il catalogo della biblioteca musicale del castello ducale di Weimar negli anni di Bach. Comunque, è certo che vi dovevano abbondare Albinoni, Legrenzi, Corelli, e sopratutto Vivaldi. Le recenti ricerche vivaldiane hanno ridato alla luce numerosi lavori che offrono con certe composizioni bachiane indubbiamente posteriori, riferimenti che assumono non di rado l'aspetto di un vero e proprio *plagio* (questa parola, usata nel caso di un Bach, non può suonare nè irriverenza nè tanto meno svalutazione del genio suo). Un vasto campo di ricerche è qui aperto ai musicologi e potrà riservare non poche sorprese.

Lo studio di Vivaldi servì a liberare Bach dagli abbandoni e dal « rapsodismo » buxtehudiano, ponendolo di un colpo in possesso della chiarezza e della semplicità architettonica. La rivoluzione stilistica compiuta dal Veneziano fu l'esempio decisivo che diede le ali alla maggiore arte bachiana. E fu ancora

Vivaldi ad insegnare al giovane Bach l'arte di « costruire improvvisando o avendo l'aria di improvvisare » (Torrefranca). Nè si può dire che l'influenza di Vivaldi si esaurisca col Bach di Weimar e nemmeno con quello di Cöthen. Essa è ancora visibile in lavori compiuti assai più tardi, quali ad es. il celebre Concerto per cembalo in re minore del 1730, il cui *adagio* presenta, al momento dell'entrata del cembalo, una identità tale coll'entrata del contralto nel *Miserere* del *Gloria* di Vivaldi da me restituito alla luce due anni or sono, da non lasciar dubitare che Bach abbia conosciuto questo capolavoro del « Prete rosso ».

Se pur meno palese di quella vivaldiana, non è però negabile la presenza dell'influenza di Frescobaldi (l'arte del Ferrarese era stata trasmessa in Germania dal suo discepolo Froberger). Di questa influenza è preziosa testimonianza la bella *Canzone* per organo del 1708-09 (volume XXXIII della B. G., pagina 126), la quale ricorda non poco alcuni fra i più poetici di quei « Fiori musicali » dell'organista di San Pietro, opera della quale esiste tuttora all'« Accademia Nazionale di Musica Religiosa e Scolastica » di Berlino una copia di Giovanni Sebastiano fatta precisamente a Weimar, prezioso manoscritto di 104 pagine che deve essere stato scritto da Bach in qualche periodo di inattività forzata.

Ma un altro fondamentale aspetto di Bach si manifesta e si afferma potentemente in quegli anni di Weimar, e sin dall'inizio: il carattere *barocco* della

sua arte, quel barocco musicale che è già così caratteristico in Vivaldi, ma che trova in Bach la sua più alta espressione. Questo barocco appare quasi improvvisamente nella celebre *Toccata e fuga in re minore* per organo (1708-09), con quella sua « terribilità » iniziale (alla quale è così meravigliosamente adatto l'organo), con quelle sue vaste figurazioni iniziali, coi suoi potenti effetti drammatici. Anche in questa *Toccata* è palese l'ombra di Vivaldi, non fosse altro che per le note iniziali del grandioso preludio, note che sono, una volta ancora, le stesse per le quali si innalza la voce del contralto nel già citato *Miserere* del *Gloria* di Vivaldi, confermando così che Bach dovette certamente avere conoscenza di questo lavoro sin da Weimar (1).

Dicendo « barocco », è ovvio che noi intendiamo

---

(1) La ristrettezza dello spazio vieta qualsiasi accenno analitico sia alle composizioni per cembalo, sia alle cantate scritte durante il periodo weimariano. Limitiamoci a rilevare, in queste come nelle composizioni organistiche, frequenti e inequivocabili reminiscenze vivaldiane. Particolarmente degne di nota sono le seguenti: la *sinfonia* della cantata « Gleich wie der Regen » (B. G., n. 18), le due arie per tenore della cantata « Ich weiss, dass mein Erlöser lebt » (idem XXXII, n. 160), il magnifico coro che segue la *sinfonia* della cantata « Ich hatte viel Bekümmerniss » (idem V 1, n. 21). il quale offre una perfetta identità iniziale di tre battute col terzo tempo del celebre *Concerto in re minore* di Vivaldi, pubblicato nell'*Estro armonico* nel 1714, anno che è precisamente quello della composizione di quella cantata; ed infine l'*Allegro ma non presto* della cantata « Tritt auf die Glaubensbahn » (id. XXX, n. 152) ed il prodigioso *allegro* iniziale della cantata « Wachet, betet », nel quale Bach dimostra di aver assimilato a fondo ogni segreto del movimento sinfonico che Vivaldi sapeva così magistralmente imprimere alla massa degli archi (id. XVI, n. 70).

qui accettare quella definizione nel suo senso positivo, e non in quello spregiativo che le fecero attribuire i difetti e gli eccessi di taluni artisti, difetti a tutti noti: eccesso di spirito decorativo, teatralità enfatica, bravurismo e mancanza di equilibrio. Difetti però che Bach non conobbe mai, l'insegnamento di Vivaldi e di altri nostri non avendogli trasmesso di quell'arte che le più alte qualità: la grandiosità, la drammaticità, l'impeto gagliardo. Sono le qualità del maggiore barocco nostro, e Bach seppe armonizzarle colla tradizione germanica a traverso la sua natura di artista universale e la sua intensa fede religiosa.

Abbiamo lasciato Bach mentre stava avviandosi colla famiglia e coi mobili di casa verso il suo nuovo destino. Presumibilmente le migliorate condizioni economiche gli avranno concesso questa volta, per sè e la famiglia, il lusso di fare il viaggio (circa cento chilometri, che però, a farli coi mezzi di allora, equivalevano ad un viaggio intercontinentale odierno) su qualche traballante diligenza, probabilmente in compagnia di contadini. Il viaggio avvenne nei primissimi giorni di dicembre 1717. Giungendo a Cöthen, Bach si recò verosimilmente ad abitare nel castello, dove erano domiciliati gli « impiegati » più importanti della Corte.

Il giovane principe Leopoldo di Anhalt-Cöthen (nato nel 1694) era un appassionato cultore di musica. Aveva studiato in vari paesi europei: Inghilterra,

Olanda ed Italia, dove ebbe lezioni a Venezia ed a Roma. Suonava perfettamente il violino, la viola da gamba, il cembalo ed inoltre era ottimo cantante. Di lui disse Bach che non solamente amava la musica ma che la conosceva a fondo. Profondo ammiratore dell'arte nostra, aveva portato con sè dall'Italia una quantità di copie dei nostri maggiori capolavori pittorici e certamente avrà anche fatto lo stesso nei riguardi della musica. Della considerazione in cui teneva Bach, ne è palese prova la cifra dello stipendio da lui offertogli: 400 talleri all'anno, lauto onorario che solo percepiva il maresciallo di Corte. Malgrado la generosità del principe, è probabile che Bach abbia provato qualche melanconia nel prendere possesso di questo suo nuovo ufficio. Anzitutto, dovette essere penoso per lui, così ardente luterano educato nella più pura ortodossia, trovarsi in contatto con una cappella riformata, di cui le mura fredde ed imbiancate a calce certamente avranno agghiacciato l'animo suo. In questa minuscola cappella, vi era un organo di due manuali con dieci tasti ed una pedaliera di tre. Il contratto di Bach non gli faceva obbligo di suonare su questo infantile strumento, nè, d'altra parte, egli ne avrà avuto la tentazione. Cosa piuttosto triste per un artista che era giunto a Cöthen considerato come il maggiore organista del suo tempo. Il Principe non aveva teatro, ma manteneva una piccola orchestra di corte e possedeva una bella raccolta di ottimi strumenti, fra i quali vari magnifici clavicem-

bali. La biblioteca della cappella aveva pure un discreto catalogo, al quale mancavano però le opere di Corelli e di Vivaldi. È da ritenersi tuttavia che Bach, così assetato di novità e sempre — come già abbiamo veduto — così « aggiornato » — abbia trovato modo di procurarsele personalmente. Da quanto precede, si vede che Bach si trovò a Cöthen in un ambiente assai diverso da quello delle precedenti città ed interamente orientato verso la musica strumentale profana (senza contare l'assenza di un organo degno di lui), ma nondimeno molto favorevole alla creazione e nel quale egli godeva di una altissima considerazione.

Appena giunto alla sua nuova residenza, Bach, dovette recarsi a Lipsia per esaminare il nuovo organo della Chiesa di S. Paolo nell'Università di Lipsia, verosimilmente per incarico del suo ex-compagno Kuhnau.

È probabile che durante questa permanenza (che si prolungò per varie settimane) Bach abbia stretto contatti cogli ambienti lipsiani e pensato al suo avvenire. Ed è pure probabile che Kuhnau, allora titolare dell'organo della « Thomaskirche », lo abbia invitato a suonare, in quella chiesa dove Bach era destinato a svolgere gli ultimi 27 anni della sua attività musicale.

Negli anni 1718-20, risulta scarsa la produzione del Maestro. Le uniche composizioni pervenuteci infatti di quel periodo sono la cantata di omaggio al Principe Leopoldo « Durchlauchtester Leopold » e due altre cantate sacre. Ma, dalla mole enorme dei lavori

che egli condusse a termine nella medesima residenza tra il 1720 ed il 1723, egli doveva già aver sin da quei primi tempi abbozzato nella mente molte delle future composizioni, ed è assai probabile che egli abbia approfittato della calma spirituale ed anche della vita facile che conduceva a Cöthen per abbandonarsi ad un intenso sforzo di meditazione.

Nel giugno del 1718 il Principe Leopoldo fu padrino all'ultimo figlio nato dal primo matrimonio di Bach, bambino che doveva morire dopo un solo anno di vita. Intanto nel febbraio del 1719, Händel, venuto dall'Inghilterra per cercare cantanti per la sua « Academy » era giunto a Dresda, dove il conte Flemming — promotore del memorabile incontro del 1717 fra Bach e Marchand — ardeva dal desiderio di organizzarne un altro tra i due grandi tedeschi. Ma, stando a quanto scrisse lo stesso Flemming, non gli riuscì possibile di avvicinare Händel il quale, a differenza di Bach che viveva esclusivamente nell'atmosfera feudale dei suoi antenati, faceva la vita libera di un artista dipendente esclusivamente dal favore di un vasto e ricchissimo pubblico. È molto probabile che Händel non avesse nessuna voglia di sottoporsi a questo « torneo ». Non così Bach, che era oltremodo desideroso di avvicinare il grande Sassone e la sua arte.

Nel maggio del 1720, Bach si recò al seguito del Principe Leopoldo a Karlsbad, dove la « Cappella » soleva accompagnare ogni primavera il sovrano a scopo di alleviargli le noie della cura. Al ritorno da

quel viaggio, Bach, che aveva lasciato Maria Barbara in ottima salute, ne apprese i funerali, avvenuti pochi giorni prima. Era un avvenimento assai grave per Bach, anzitutto per le alte qualità della compagna che egli perdeva, e poi perchè egli rimaneva con una unica figlia di appena 12 anni, oltre ai tre maschietti Guglielmo Friedemann, Carlo Filippo Emanuele e Giovanni Goffredo Bernardo, che avevano rispettivamente 10, 6 e 5 anni, bambini tutti in una età dove la mancanza della madre è particolarmente grave. Nulla di sorprendente che da quel giorno Bach fosse spinto ad abbandonare una sede alla quale era ormai legato tanto dolorosissimo ricordo, e che d'altra parte egli cercasse conforto in un esasperato sforzo di creazione. Data infatti da quell'anno, come già abbiamo detto, un periodo di formidabile attività del genio bachiano. Basti pensare che appartengono a questo periodo una gran parte delle composizioni maggiori per cembalo, tra le quali la *Fantasia cromatica,* le sei *Sonate* e *partite* per violino solo, le sei *suites* per violoncello solo, le sei *Sonate* per violino e cembalo, numerose altre per flauto oppure viola da gamba e cembalo, i sei *Concerti* cosidetti « brandeburghesi », le due prime *suites* per orchestra, ed infine la prima parte del *Clavicembalo ben temperato* (la seconda fu composta tra il 1742 ed il 1744), per comprendere tutta la vastità di questa attività creatrice, per la quale Bach prende definitivo possesso della sua arte e la porta alle maggiori altezze.

Nel settembre 1720 si era reso vacante il posto di organista alla chiesa di S. Giacomo ad Amburgo. Otto furono i candidati alla successione, fra i quali Giovanni Sebastiano. Era un concorso che si presentava sotto una luce alquanto antipatica, perchè era usanza che i nuovi « funzionari » assunti dal Consiglio Comunale (fra i quali gli organisti) fossero tenuti a versare una quota di denaro. Comunque, Bach, evidentemente desideroso di lasciare Cöthen per le ragioni sopraesposte, si presentò alla prova di esame il 28 novembre. Il vecchio Reinken lo assisteva, manovrandogli i registri. Bach improvvisò sulla melodia secentesca « Sulle acque di Babilonia » (1), già elaborata da Reinken, profondendo in innumerevoli e splendide variazioni il suo genio improvvisatore. Ad un certo punto il quasi nonagenario Reinken abbracciò Bach dicendo, cogli occhi pieni di lagrime: « Credevo che quest'arte fosse morta; vedo invece che con te essa rifiorisce ».

---

(1) Questa melodia si trova nell'*Orgelbüchlein* di Weimar ed il corale relativo porta il titolo « Wenn wir in höchsten Nöthen sein ». La riprese Bach morente (come si vedrà più tardi) per dettarne il suo ultimo corale « Vor deinen Thron tret'ich ». È però molto interessante il rilevare che essa è di provenienza profana francese e che si trova nel celebre *Psautier* iniziato da Clement Marot ed al quale collaborò Goudimel (il maestro di Palestrina), pubblicato in Francia nel 1562. Nel 1565, Ambrogio Lobwasser di Königsberg faceva stampare una traduzione tedesca dei Salmi, che si adattava alle 125 melodie dello *Psautier* francese. Tale l'antichissima origine di una melodia che Bach ebbe tanto cara, da volerla con sè al momento di abbandonare la vita.

Dopo varie peripezie, Bach rifiutò di sottoporsi ad una seconda prova che la Commissione aveva deciso per quattro dei candidati, e così fu eletto Giovanni Gioacchino Heitmann, il quale, due settimane dopo essere stato assunto in servizio, versò alla chiesa 4000 marchi « in segno di riconoscenza ».

Il 22 febbraio 1721 un altro grave lutto toccava a Bach: la morte del fratello di Ohrdruf Giovanni Cristoforo, che era stato per lui un secondo padre e che lo aveva anche così superiormente guidato negli studi musicali. Intanto Bach poneva la parola « fine » ad uno fra i suoi maggiori capolavori: i sei concerti composti dietro richiesta del Margravio Cristiano Luigi di Brandeburgo. Questo signore aveva udito Bach a Carlsbad, e lo aveva invitato a scrivergli appositamente qualche lavoro. Bach si pose all'opera col maggiore impegno e nel marzo 1721 indirizzava al Margravio il manoscritto colla sua seguente curiosa dedica in francese (in questa lingua Bach non scrisse che tre volte) della quale si rispetta qui scrupolosamente l'ortografia:

« *A SON ALTESSE ROYALLE*
Monseigneur
CRÊTIEN LOUIS
Marggraf de Brandenburg etc. etc.

MONSEIGNEUR,

Comme j'eus il y a une couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royalle,

en vertu de ses ordres, & que je remarquai alor qu'Elle prennoit quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la musique, & qu'en prenant Conge de Votre Altesse Royalle, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander de Lui envoyer quelques pieces de ma Composition: j'ai donc selon ses tres gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes tres-humbles devoirs à Votre Altesse Royalle, par les presents Concerts, que j'ai accommodés à plusieurs instruments; La priant tres-humblement de ne pas vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du gout fin et delicat, que tout le monde sçait qu'Elle a pour le piéces musicales; mais de tirer plutot en benigne consideration, le profond respect, & la tres-humble obéissance que je tache à Lui temoigner par là. Pour le reste, Monseigneur, je supplie tres humblement Votre Altesse Royalle, d'avoir la bonté de continuer ses bonnes graces envers moi, et d'être persuadée que je n'ai rien tant à coeur, que de pouvoir être employé en des occasions plus dignes d'Elle et de son service, moi qui suis avec un zele sans pareil

Monseigneur,

De Votre Altesse Royalle

Le tre humble & tres obeissant serviteur

JEAN SEBASTIEN BACH. ».

Coethen. d. 24 Mar (Mai?) - 1721.

Nulla si sa circa l'accoglienza che il Margravio fece a queste illustri musiche. Per quanto egli posse-

desse una buona orchestra, può anche darsi che i sei *Concerti* siano apparsi troppo difficili e che non si siano nemmeno eseguiti in casa del dedicatario. Nel catalogo della biblioteca margraviale il manoscritto di Bach non risulta. Si è però appreso più tardi che esso si trovava in un fascio di manoscritti in gran parte di maestri italiani, elencato nel catalogo « 77 concerti di maestri vari » che furono venduti alla morte del signore (1734) per la somma complessiva di dodici talleri, ciò che significa circa quattro « groschen » per concerto! (1).

Ad ogni modo, Bach conservò per sè una copia dei sei *Concerti,* i quali vennero eseguiti a Cöthen. Ne abbiamo una prova nella nota di spese del 6 giugno 1722 per « due suonatori di corno da caccia che si fecero sentire qui, talleri 15 », i quali non potevano essere stati assunti in temporaneo servizio che per il primo di quei concerti.

Data pure da quel periodo il *Klavierbüchlein* scritto nel 1720 da Bach per il figlio Friedemann, documento prezioso dell'arte didattica del Maestro, contenente il modo preciso col quale Bach faceva eseguire gli abbellimenti, ciò che ne rende la conoscenza utilissima ancora ai nostri giorni. Bach non volle cedere

---

(1) Dopo varie peripezie, l'autografo finì poi felicemente alla Biblioteca Statale di Berlino, dove è tuttora custodito.

7 — 25-26 27

a nessuno la fatica di istruire i proprî figli nella musica, e fu per loro un mirabile maestro.

Bach non poteva rimanere a lungo senza una nuova compagna, e la trovò nella persona di Anna Magdalena Wilcken, figlia di un trombettiere di Corte. Come Sebastiano, essa discendeva da una antica stirpe di musicisti. Era di 14 anni più giovane di Bach, essendo nata nel 1701. Nel 1720, essa faceva parte della Cappella di Cöthen in qualità di « cantante ducale » (aveva una deliziosa voce di soprano). Anche dopo il matrimonio, conservò il suo stipendio, che era la metà di quello di Bach, e quindi piuttosto ragguardevole. Il 29 settembre del medesimo 1720, fu celebrato il matrimonio, ed Anna Magdalena divenne la seconda moglie di Sebastiano. Compagna ammirevole in verità, perchè essa non solamente gli diede tredici figli (1), ma amministrò mirabilmente l'economia domestica, divise tutte le gioie e le fatiche del marito, giungendo sino a copiare gran parte della sua musica con una calligrafia così identica a quella di Sebastiano che non di rado i periti stessi non sono stati in grado di stabilire con certezza a quale dei due coniugi dovesse essere attribuito il manoscritto. Anna

---

(1) Bach ebbe in totale 20 figli, e cioè 7 da Maria Barbara, e, come si è detto, tredici da Anna Magdalena. Alla sua morte però, ne erano rimasti in vita solamente otto. Uno poi di questi (il primo nato di Anna Magdalena), Gottfried Heinrich, era deficiente e idiota.

Magdalena diede alla vita famigliare di Bach quel carattere fondamentalmente patriarcale che si riflette sull'arte sua di tutto il periodo lipsiano. Essa sopravvisse dieci anni al marito e morì in estrema miseria, da tutti (anche purtroppo dai figli) abbandonata. Negli ultimi anni, campò di alcuni sussidi municipali e della vendita di manoscritti di Sebastiano (1). Non è stato possibile identificare il luogo della sua tomba.

Pochi mesi dopo, il Principe Leopoldo sposava a sua volta e toglieva in moglie la cugina Federica Enrichetta, figlia del principe Carlo Federico di Anhalt-Bernburg. Cinque settimane di feste seguirono il matrimonio. Ma la nuova sovrana non divideva la passione del marito per la musica, ed anzi la ostacolava. Leggera, giovane, in generale poco amante delle arti, guardava con diffidenza il celebre *Capellmeister* di Corte e metteva bastoni nelle ruote a tutti i suoi progetti. E così Bach decise ancora una volta di mutare sede e pose gli occhi su Lipsia, che gli pareva luogo propizio per il suo sviluppo, e che gli avrebbe inoltre permesso di dare ai suoi figli maggiori quell'educazione universitaria che Cöthen non poteva loro offrire. La sorte lo favorì. Il 5 giugno

---

(1) Non sarà forse inutile ricordare qui che il famoso *Tagesbüchlein* che circola in varie lingue attribuito ad Anna Magdalena Bach, è apocrifo e che la critica non gli riconosce alcun valore storico o documentario.

moriva Giovanni Kuhnau, che sin dal 1701 occupava il posto di « Cantore » alla « Thomasschule » di Lipsia. Bach considerava questo posto inferiore al suo rango di maestro di cappella, ma nondimeno ci teneva per varie ragioni, tra le quali quella di avere un coro a disposizione e di potersi consacrare pienamente alla musica sacra. Poche settimane dopo la morte di Kuhnau, sei candidati si erano presentati alla successione, ed il Consiglio Comunale, dopo lunga discussione aveva accolto il nome di Giorgio Filippo Telemann di Amburgo. Ma, all'atto pratico, si vide che Telemann non aveva nessuna seria intenzione di stabilirsi a Lipsia, e che occuperebbe il posto della *Thomasschule* solamente se i suoi superiori di Amburgo non gli accordavano un forte aumento di stipendio, che egli chiese infatti al ritorno da Lipsia. L'aumento fu accordato dalle autorità di Amburgo, che troppo temevano di perdere un così insigne musicista. Il posto di Lipsia tornò quindi vacante. Nuove candidature furono esaminate dal Consiglio di Lipsia. Accadeva però che tutti i candidati rifiutavano di accettare, oltre all'insegnamento della musica propriamente detta, anche l'altro insegnamento facente parte degli obblighi del contratto, quello delle materie estranee alla musica, che costituiva lo spauracchio dei vari candidati, i quali tutti da un pezzo avevano dimenticato gli studi umanistici. Intanto, alla seduta del Consiglio Comunale del 21 dicembre 1722, veniva comunicata la candidatura di Giovanni

Sebastiano, assieme a quella di Graupner, maestro di cappella di Darmstadt. Quest'ultimo era un musicista di alto valore, e la sua candidatura fu presa in molta considerazione dal Consiglio. Ma, dopo alcuni mesi di trattative, il Graupner fece sapere, il 4 maggio 1723, al Consiglio Comunale di Lipsia, di non poter assumere il posto, e raccomandò caldamente per quell'ufficio Bach, « un musicista egualmente forte sull'organo quanto versato nelle cose di religione e nel repertorio chiesastico ». Ed aggiungeva Graupner che si potrebbe fare il massimo affidamento su Bach, perchè avrebbe adempiuto ai suoi obblighi « con onestà e serietà ».

In quella primavera del 1723, Bach fu più volte a Lipsia, suonandovi e dirigendovi il Venerdì Santo la *Passione secondo S. Giovanni* che gli era stata ordinata dal Consiglio, probabilmente per saggiare la sua abilità di compositore, e che risente del periodo turbato nel quale fu concepita e della fretta colla quale dovette essere realizzata. Intanto Bach, che sapeva ormai sicura la sua nomina, chiese (ed ottenne il 13 aprile) di essere sciolto dai suoi impegni col Principe Leopoldo (per una ironia della sorte, la giovane consorte di questi, che aveva dato tanto filo da torcere a Sebastiano, era morta il 4 aprile del medesino 1723, una settimana cioè prima che Leopoldo accettasse con vivissimo rammarico le dimissioni del suo grande « Capellmeister »).

Il giovedì 22 aprile 1723, le tre sezioni del Con-

siglio si adunavano sotto la presidenza del borgomastro Lange ed approvavano la nomina di Bach a Cantore della « Thomasschule » nomina avvenuta all'unanimità. Il 5 maggio, Bach veniva solennemente ricevuto dal Consiglio, e firmava una dichiarazione nella quale prometteva, fra le altre cose, di « dare il buon esempio agli scolari con vita e condotta moderata », di « avere rispetto per l'ispettore di scuola », di « aver cura che la musica non fosse troppo lunga o noiosa, ma tale da esortare la cittadinanza alla vera devozione », di « riportare eventualmente sulla diritta via gli scolari traviati », di « studiare le materie di insegnamento per le quali egli non fosse preparato », ed infine « di comparire in testa agli scolari durante le cerimonie funebri ». Il 30 maggio Bach prendeva possesso del suo ufficio, eseguendo nella chiesa di S. Nicola la cantata n. 75 « Die Elenden sollen essen ». Il martedì 1° giugno fu presentato solennemente alla scuola. Gli scolari, diretti dal loro « prefetto », cantarono un inno al suo ingresso. Dopo alcuni discorsetti di prammatica e di benvenuto, un altro inno sciolse l'assemblea. È molto probabile che nessuno fra quelli che assistevano a questa cerimonia così ufficiale e convenzionale, abbia neanche lontanamente sospettato che l'uomo assunto a quell'ufficio era destinato a legare nei secoli il nome di quella scuola a tanti capolavori ed in particolar modo alla *Matthäuspassion*...

Malgrado i vari dolorosi avvenimenti familiari che Bach dovette subire in quel periodo, gli anni di Cöthen (1717-1723) furono anni felici per la sua creazione. La sua arte strumentale aveva ormai raggiunto le più alte cime. Conquistata ormai la piena padronanza della materia sonora, egli poteva liberamente spaziare nell'infinito mondo della sua fantasia. Delle conquiste realizzate dalla sua arte, basti il ricordare, di quel periodo, le sonate per violino e violoncello solo ed i concerti brandeburghesi, esempi definitivi le prime di quella *melodia sintetica* (vale a dire che racchiude in sè tre diverse parti e della quale egli scoperse ed esaurì il segreto); modelli non meno definitivi i secondi di quella *polifonia monodica* che Bach seppe, unico parimenti fra tutti i musicisti, raggiungere e nella quale quattro voci, pur così indipendenti fra di loro, sembrano formarne una sola. A traverso questa magnificenza polifonica, artifici che Bach aveva ereditato dai predecessori, come la *sesta napoletana*, l'accordo di settima diminuita, assieme a tanti altri procedimenti da lui inventati, come le appoggiature non risolte, assurgono a un significato che ben si può dire « eterno », perchè oggi ancora quelle audacie, talvolta inverosimili, appaiono totalmente fuori del tempo e miracolosamente immuni dal logorio dei secoli.

Abbiamo già più volte accennato alla complessa

formazione dell'arte bachiana, la quale riunisce in sè tante innumerevoli esperienze e tradizioni, senza una conoscenza sia pur sommaria delle quali non è possibile avere un'idea della reale grandezza di quel musicista. Sarà quindi utile, prima di addentrarci nell'ultimo periodo della vita del Maestro, di spendere poche parole attorno alle origini e gli sviluppi delle forme che dovevano costituire la base delle sue maggiori opere del periodo lipsiano.

Cominciamo dal CORALE, fondamento essenziale dell'arte di Bach.

Bach era organista, e componeva quindi soprattutto per il culto. Come si è già rilevato, egli scriveva della *Gebrauchsmusik* per determinate circostanze. Passioni, cantate, ecc., erano destinate tutte a solennità religiose. E va ammesso che l'arte di Giovanni Sebastiano deve quasi tutta la sua immensa grandezza al corale. Per esso, Bach ha usufruito non solo dei tesori della poesia e della musica protestante, ma ancora delle ricchezze musicali del Medio-Evo, e della musica liturgica latina. Per mezzo del corale le radici di Bach affondano sino nel secolo XII. Sono i secoli dunque che stanno alle origini di questa gigantesca *opera omnia*. Bach, comunque lo si consideri, è il punto di arrivo di una evoluzione che parte dal Medio-Evo, si matura colla Riforma e giunge al suo massimo splendore col '700.

Sin dai primi secoli della Chiesa, i fedeli prendevano parte al culto cantando inni, Kyrie, Amen,

eccetera. Ma nel VI e VII secolo, l'introduzione del canto gregoriano abrogò questa partecipazione del popolo che fu sostituito da un coro. Tuttavia, il popolo conservò alcuni privilegi, come ad es. quello di cantare il Kyrie a Pasqua. E fu così che — nel secolo XII — si cominciò in Germania ad aggregare al Kyrie poesie tedesche. D'altra parte, i Misteri, tanto in favore nei secoli XIV e XV, contribuivano assai a sviluppare la poesia spirituale. In alcuni corali di Bach, troviamo esempi di quelle arcaiche poesie, curiose mescolanze di latino e di tedesco, provenienti dagli antichissimi «Canti di Natale», passati poi nel corale protestante.

La Riforma del '500 che imponeva l'uso del canto tedesco nelle cerimonie del culto, si trovava quindi davanti ad una enorme quantità di cantici spirituali ereditati dal Medio-Evo. E fu vanto e fatica di Lutero di aver saputo scegliere e restaurare la parte migliore di quel tesoro. Colla sicurezza del suo genio e la profonda sua conoscenza della lingua germanica, Lutero seppe ridare nuova forma agli antichi originali. E sono queste poesie, queste melodie che noi ritroviamo sparse in tutta la formidabile opera bachiana della quale esse formano non solamente l'ossatura musicale, ma ancora e soprattutto l'ispirazione poetica.

La Germania del '500 attraversava una profonda crisi. L'Impero si divideva definitivamente in tanti piccoli principati e così veniva a mancare la base per

8 — 25 26-27

una grande letteratura nazionale, sostenuta e favorita da una potente corte (ciò che avveniva oppostamente nella Francia monarchica di quel medesimo tempo). Non rimaneva dunque alla Germania che la religione la quale fosse immune dalla barbarie generale. E così, da questa generale desolazione, nasceva la grande poesia spirituale germanica.

Bach fece larghissimo uso della grande raccolta di canti pubblicata a Lipsia nel 1697, e che consisteva di 5000 canti divisi in otto volumi. È in questa raccolta che egli — guidato da un istinto infallibile — cercava gli elementi poetici dei quali abbisognava continuamente per le sue Passioni e Cantate. Si può dunque affermare ancora una volta che, senza quella immensa ricchezza accumulata dai secoli, la sua opera non avrebbe potuto esistere.

Non potendo improvvisare in breve tempo tutte le melodie delle quali abbisognava la Riforma, Lutero disse « il diavolo non deve tenersi tutte le belle melodie per lui solo », e diede quindi l'esempio primo della convenienza e della possibilità di trasformare canti della strada in melodie religiose. Si cominciò quindi a dissodare il patrimonio nazionale. Ma non bastava, ed allora vennero sfruttate anche le canzoni straniere. Abbiamo un interessante esempio del genere nel corale « In dir ist Freude » (n. 34) di Bach, che è tolto dai *Balletti* di Giovanni Gastoldi, pubblicati nel 1591. La canzone francese ebbe particolari echi in Germania. Nel 1565, le più belle melodie del

grande *Psautier* francese al quale collaborarono Clement Marot e Goudimel, tutte in origine canzoni profane, emigrano in Germania. E Bach cieco e morente, detta il suo ultimo corale « Vor deinen Thron tret'ich » su una melodia tolta precisamente da quella raccolta (1).

Inni latini, canti spirituali germanici del Medio-Evo, canzoni profane italiane, francesi, neerlandesi (nonchè tedesche) dei secoli XV e XVI: tali le fonti del corale luterano e quindi l'*humus* dell'arte di G. S. Bach. Singolare fenomeno storico, quest'arte con origini prevalentemente profane alla quale il genio protestante seppe dare poi un volto ed un contenuto così profondamente religiosi. La Riforma riusciva dunque a creare un canto collettivo ad un tempo sacro e popolare e nessuno, che oggi ascolti uno degli innumeri cori ovunque esistenti in Germania, potrà dire che la Chiesa protestante non abbia raggiunto in pieno il suo altissimo scopo.

La CANTATA, come la praticò Bach, è, diversamente dal corale, una creazione relativamente recente, che appare solamente alla fine del '600, e che è dovuta principalmente all'influenza della musica italiana sull'arte protestante. Ed è soprattutto a Venezia, dove i maestri tedeschi, a capo di quelli il gran-

---

(1) Vedi precedente nota a pag. 46.

dissimo Schütz si recavano allora a studiare, che si scoprono le origini di quella forma. È l'arte drammatica italiana che suggerisce ai Tedeschi l'idea di dare identico drammatico carattere alla musica evangelica. E quest'arte doveva necessariamente venire innestata su quella già adulta e ricchissima dei Gabrieli e di Claudio Merulo. Primo, Ludovico Viadana pubblica nel 1604 dei « Concerti da chiesa ». Seguendo il suo esempio, Bach non scrive mai *Cantata* sui suoi autografi, ma sempre « Concerto ». Il tramite fra la scuola di S. Marco e Bach lo troviamo nel nome già citato di Heinrich Schütz (1585-1673), che fu senza dubbio il più grande compositore tedesco di musica sacra vissuto prima di Bach. Con Schütz, la vittoria dello stile *concertante* in chiesa diviene totale, e la musica strumentale si pone su un piede di uguaglianza con quella vocale e corale. Ma Bach ebbe in Buxtehude un precursore più immediato, ed è nelle cantate di quel grande che già si intravede imminente l'avvento di Giovanni Sebastiano, soprattutto nelle *Abendmusiken,* delle quali Bach potè udirne una fra le più potenti il 2 dicembre 1785, quando si trovava a Lübeck per avvicinare il glorioso organista.

Le PASSIONI in musica risalgono al '500, ed appaiono subito di due diversi tipi: la Passione-mottetto e la Passione drammatica. Nella prima il coro si incarica di tutte le parti: parole del Redentore, racconto dell'Evangelista e persino voci della

folla. In quella drammatica invece, non vengono musicate che le parole della « turba » e dei singoli personaggi ad esclusione di Gesù e dell'Evangelista. Ma coll'inizio del '700 nuove forme di Passioni (come pure nuove forme di cantate) si sostituiscono alle vecchie. La nuova cantata comprende recitativi ed arie su testi liberi; le strofi di corali ed i versetti biblici vi hanno una parte secondaria. Non altrimenti avviene nelle Passioni di Bach, dove il Maestro adopera colla massima frequenza, in tutte le vicende dell'azione, recitativi ed arie su testi liberi. Ciò che equivale a dire che tanto le nuove cantate quanto le passioni contemporanee germaniche avevano adottato le forme operistiche italiane. Due sono le fasi di questa influenza sull'arte protestante. La prima è quella impersonata da Schütz, ove l'elemento teatrale-drammatico penetra nel tempio. La seconda fase deriva non direttamente dall'Italia, ma più propriamente dal successo dell'opera italiana che allora fioriva in Germania (come ovunque altrove). Non si può tuttavia affermare che questa influenza operistica abbia sempre giovato al genio di Bach, che ad essa era fondamentalmente contrario. Basta il confrontare le cantate sue scritte nell'antica maniera, e soprattutto, come dice giustamente Schweitzer, il cosidetto *Actus tragicus* (1711), con quel mirabile testo-mosaico tolto dalla Bibbia — per comprendere che, qualora Bach avesse avuto il coraggio di resistere alla moda del suo tempo, sarebbe stata evitata

nella sua enorme produzione quella parte che oggi costituisce, di quella *opera omnia,* l'unica sulla quale si manifesti il peso degli anni — si allude qui alle arie col *da capo* — mentre invece tutto il rimanente di quella immensa somma di creazioni ci appare, unica forse fra tutte le musiche passate, vivere all'infuori ed al disopra del tempo. Quanto è superiore a questa sbrigativa forma il mirabile arioso dell'*Actus tragicus,* sintesi ideale di melodia e di recitativo, stupenda creazione del genio tedesco! Dobbiamo inoltre riconoscere che non fu Bach la sola vittima di quella forma, ma che ne sopportarono le conseguenze gli stessi Italiani (vedi ad es. opere di Vivaldi come l'*Olimpiade*). Senza che ciò possa menomamente offuscare la immensità del genio bachiano, dobbiamo nondimeno unirci allo Schweitzer nel deplorare questa sottomissione di Bach ad una moda straniera, atteggiamento che doveva avere per conseguenza di precludere alla musica germanica uno sviluppo che avrebbe senza dubbio anticipato l'avvento della musica che realizzò solamente Wagner. D'altra parte, non possiamo nemmeno dimenticare che — come si è già rilevato — furono gli stessi Italiani ad insegnare a Bach l'architettura monumentale che egli ignorava prima della rivelazione di Vivaldi, e che quindi, tutto sommato, non si può negare che l'arte nostra abbia recato a Bach maggior bene che danno.

Della forma che soprattutto rese Bach immortale,

la FUGA, non è qui il caso di parlare, sapendo ognuno a quale splendore egli abbia portato questo genere di composizione, facendone un vero e proprio dramma, innalzandola ad altezze che nessuno doveva dopo di lui raggiungere e dimostrando, con un esempio eterno, a quale intensità umana ed espressiva possa assurgere una forma che in mani altrui sembrava essere nulla più che una fredda esercitazione scolastica.

Ritroviamo Giovanni Sebastiano nelle sue nuove funzioni di Cantor. La città di Lipsia era ricca ed importante ed intensa la sua vita spirituale. Tra le sei grandi chiese della città, quattro erano sotto la « giurisdizione » di Bach, in dipendenza della sua qualità di « Cantor ». Ma il grosso della sua attività si svolgeva nella « Thomaskirche » che dipendeva appunto dalla scuola omonima dove Bach era stato nominato Cantore. La scuola era antichissima, essendo stata fondata nel 1212. Purtroppo era piuttosto mal frequentata e gli alunni — provenienti dalle classi più povere della città — erano proverbiali per la loro indisciplina. Non dovette certo essere piacevole per un uomo come Bach — che non poteva non aver piena coscienza del proprio valore — di trovarsi abbassato al rango di un semplice maestro di scuola. Tuttavia, nei primi tempi, egli accettò le cose con filosofia ed impartì personalmente le cinque lezioni settimanali di latino che il contratto lo obbligava a

dare. Ma tosto fu palese il dissidio che doveva dividere il Maestro dai suoi superiori lipsiensi, i quali avevano creduto di assumere in servizio un « Cantor » e cioè, nello spirito loro, un semplice maestro da « tuttofare », mentre Bach si considerava invece come un direttore d'orchestra. Questo conflitto durò sino alla morte di Bach e certo egli dovette più di una volta vincere colla volontà la sua natura per non giungere ad una rottura che avrebbe lasciato lui e la famiglia in gravi condizioni materiali.

Le risorse musicali poste a disposizione di Bach erano alquanto modeste. Egli poteva contare su otto strumentisti ed un coro che al massimo raggiungeva 24 voci. Tuttavia, la posizione aveva il vantaggio di lasciare molto tempo libero a Bach per la creazione. Occorre però aggiungere che, accettando la carica di Cantor, si era anche addossato pesanti responsabilità. Basti il pensare che, nei ventisette anni di Lipsia, egli scrisse non solamente le Passioni, gli Oratori, i Mottetti e varie musiche strumentali a tutti note, ma ancora cinque serie complete di cantate, ognuna delle quali bastava per le ricorrenze religiose di una intera annata. Si può dunque calcolare che egli abbia scritto circa 295 cantate (1), delle quali

(1) Di queste, ne possediamo solamente 190, le rimanenti essendo andate perdute, probabilmente per colpa del figlio Friedemann che ne aveva ereditato i manoscritti. E fu il medesimo Friedemann a smarrire i concerti per violino che Bach aveva composto a Cöthen e dei quali ci sono fortunatamente rimaste le trascrizioni fatte dallo stesso Sebastiano per clavicembalo negli anni tra il 1730 ed il 1733 (i sette concerti per cembalo ed archi).

una trentina sono però anteriori a Lipsia, ciò che significa una produzione di 265 cantate nei ventisette anni lipsiani. Simile produzione rappresenta pressapoco una cantata al mese, ciò che è addirittura prodigioso, qualora si pensi alla loro meravigliosa qualità di elaborazione.

Intanto Anna Magdalena dava ogni anno docilmente un figlio alla luce. La maggiore parte però di quelli nati nei primi tempi lipsiani non passarono l'infanzia. Gli anni 1726, 1727, 1728, 1730, 1732 e 1733 segnarono altrettanti lutti per il Maestro e forse in questi intimi dolori va cercata la causa determinante della profonda tristezza che anima tante cantate di quel periodo. E probabilmente la morte di tutti i piccoli nati prima dell'ampliamento della scuola (che doveva effettuarsi solamente nel 1732) è dovuta alle pessime condizioni igieniche nelle quali visse la famiglia nei primi nove anni di Lipsia.

Bach si sarebbe però trovato a Lipsia, come già si è detto, in ottime condizioni per il suo lavoro creativo, se avesse avuto la facoltà di non attribuire a taluni attriti coi suoi superiori maggiore importanza di quanta si meritavano. Ma gli mancavano due qualità: quella di saper dominare ed organizzare i suoi dipendenti e di saper manovrare con diplomazia i suoi superiori. Egli aveva l'autorità del genio, ma gli difettava totalmente quella del semplice maestro di scolaresca. Se i suoi collaboratori non possedevano

9 — 25-26-27

il fuoco sacro nè il suo entusiasmo, egli si abbandonava subito ad un profondo avvilimento. Da questo suo carattere derivano tutte le beghe e le abbondanti liti che egli ebbe durante gli anni di Lipsia.

La prima di quelle fu una lunghissima controversia coll'Università, che voleva utilizzare il talento di Bach per fare della buona musica. Ma l'ufficio di organista della chiesa di S. Paolo (che era la chiesa dell'Università) era tenuto da Görner, il quale avrebbe dovuto dividere con Bach le funzioni musicali dell'Università ed in pari tempo lo stipendio. Bach chiese invece di aver il posto per lui solo. La discussione durò oltre due anni, perchè fra i cavilli del Consiglio accademico e la cocciutaggine di Bach la cosa non andava di un passo avanti. Nel settembre 1725, Bach rivolse una lunga lettera al re di Sassonia, nella quale esponeva minutamente le sue ragioni, appoggiate da molta aritmetica (in fondo egli voleva più quattrini). Il re rispose celermente, dando almeno in parte ragione a Bach. Per lunghi anni però, Bach e Görner vissero in pessimi rapporti. Si racconta che, durante una prova alla « Thomaskirche » alla quale Görner prendeva parte (parecchio tempo dopo la grande lite) Bach gli dicesse « avreste fatto meglio di farvi ciabattino » e gli avesse scaraventato in faccia la parrucca. Alla fine della vita di Bach, i due uomini finirono però per riconciliarsi.

Sin dal 1725 Bach aveva conosciuto il poeta

Christian Friedrich Henrici, che firmava « Picander », ed aveva iniziato con lui una collaborazione che doveva durare lunghi anni e che era destinata a trasmettere alla posterità il nome di quell'oscuro versificatore, il quale tutto era fuorchè un genio, ma possedeva certe qualità di librettista che ne facevano un docile servitore del Bach, nè più nè meno come più tardi un Piave per Giuseppe Verdi. Aveva poi un senso costruttivo che non doveva dispiacere a Bach e sapeva al momento opportuno offrire al suo Musicista l'occasione di abbandonarsi al suo profondo amore per la natura scrivendo uno di quei mirabili brani di musica nei quali Bach già lascia intravedere il mondo della « Pastorale » beethoveniana.

Picander, come tutti i poeti (e non solamente quelli mediocrissimi), aveva una seconda professione per sbarcare il lunario: era agente delle tasse!

Nel 1731, venne data a Lipsia la prima delle grandi *Passioni* di Bach, quella cosidetta « secondo S. Marco » (su testo di Picander) e della quale si è per molti anni creduto che la musica fosse andata perduta. Spitta ha invece identificato questa Passione nella stupenda *Ode funebre* dedicata da Bach alla memoria della Regina di Sassonia Cristiana Everardina ed eseguita « in memoriam » il 17 ottobre 1727 alla chiesa di S. Paolo a Lipsia. Siccome Bach aveva pochissimo tempo per scrivere questa Ode, così ebbe l'idea di utilizzare la *Markuspassion* trasformandola

in una composizione funebre e sostituendo al testo di Picander un nuovo poema dovuto al professor Gottsched, uno dei maggiori scrittori del tempo. La esecuzione fu preceduta da una nuova lite col Görner, il quale rivendicava a sè il diritto di quella commemorazione. Fu persino inviato un messo a casa di Bach perchè questi acconsentisse ad accordarsi col Görner, ma Bach per ben tre volte gettò il messo fuori della porta. Finalmente questa volta pure la sua testardaggine (accompagnata anche da buone ragioni giuridiche) lo lasciò padrone del terreno, e così egli poteva terminare la partitura il 15 ottobre 1727, cioè due giorni prima dell'esecuzione. Bach sedeva al cembalo ed il programma recava che l'*Ode* era stata musicata dal maestro di cappella signor Bach « nello stile italiano ».

Altre liti, che sarebbe qui troppo lungo raccontare ed inutile riassumere, trovarono Bach già impegnato nella composizione della sua opera più impegnativa: la *Matthäus Passion*. Si trattava di scrivere la musica per la cerimonia del Venerdì Santo del 1729, anno nel quale il turno della solennità musicale spettava nuovamente alla chiesa di S. Tommaso. Sin dall'autunno del 1728, Bach e Picander avevano abbozzato il piano generale dell'opera. Ma il 19 novembre di quel medesimo anno morì il Principe Leopoldo di Cöthen, e Bach dovette lasciare da parte la *Passione secondo S. Matteo* per occuparsi della celebrazione funebre

che si preparava a Cöthen per i primi mesi del 1729. Bach, che era ormai troppo preso dalla creazione del suo gigantesco capolavoro, ma nondimeno non avrebbe a nessun costo voluto mancare ai suoi doveri verso la memoria del suo amico, immaginò di scrivere una *Trauermusik* utilizzando parecchi brani già composti della *Matthäuspassion*. Picander, questa volta pure, gli fu obbediente e si disimpegnò brillantemente dell'incarico di scrivere nuovi versi su musica già esistente. Questa « musica funebre » riuscì dunque composta di sette arie, di un'aria con coro, frammenti tutti tolti dalla *Matthäuspassion,* oltre al coro finale della medesima. Per coro iniziale, Bach utilizzò il primo coro della *Trauer Ode* scritta due anni prima per la morte della Regina di Sassonia. La partitura della *Trauermusik* in onore di Leopoldo andò smarrita, ma non la musica, poichè sappiamo che è tutta contenuta nella *Matthäuspassion*. Probabilmente di questa non era ancora composto il meraviglioso coro iniziale, altrimenti è probabile che Bach non avrebbe resistito alla tentazione di utilizzarlo già in questa circostanza.

Il piano costruttivo della *Matthäuspassion* è di Bach, e Picander non fece altro che scriverne le parole. È anzitutto di Bach l'idea di inserire nel testo biblico un certo numero di corali, scelti con un meraviglioso istinto poetico. Ed anche il taglio delle scene rivela la mano di un signore del dramma. Pochi

testi — in tutta la storia della musica — offrono alla declamazione ed all'architettura sonora tante possibilità « plastiche ». Anche il fatto che, lungamente meditata, questa *Passione* sia stata scritta in un tempo relativamente breve, le conferisce una unità di concezione, una compattezza di realizzazione ed infine una costante altezza di espressione che hanno pochi riscontri nell'arte di tutti i tempi. La nostra sconfinata ammirazione per quel capolavoro si accresce ancora qualora si pensi ai mezzi modesti, veramente « di ordinaria amministrazione » per i quali Bach scrisse questa musica. Egli la eseguì il Venerdì Santo del 1729 coi due cori ordinari della sua chiesa, i quali, riuniti assieme e sia pur rinforzati per la circostanza, non avranno certo superato le quaranta voci (Bach non si sognò certamente mai che la *Matthäuspassion* sarebbe un giorno eseguita con 400 o 500 coristi!). I due organi della partitura originale esistevano nella chiesa, ma uno di quelli era pessimo. Le due orchestre, esse pure rinforzate per l'occasione, erano composte in parte di suonatori ordinari della chiesa, in parte di studenti universitari oppure di membri del « Collegio musicale » di Bach. È verosimile che nessuno tra coloro che ebbero la fortuna di assistere a questa prima esecuzione abbia avuto la benchè minima idea della immensità dell'opera. Dice del resto il Gerber su questa esecuzione: « Alcune alte autorità ed alcune dame importanti cominciarono a cantare il primo corale con molta devozione. Ma siccome, in

mezzo ai vari corali, si udiva sempre musica figurativa (vale a dire di quello stile drammatico che era nuovo per la maggior parte dei frequentatori della chiesa), la meraviglia si impadronì poco a poco di tutti. E mentre gli ascoltatori si interrogavano a vicenda cercando di comunicarsi il loro sbigottimento, una vecchia signora diceva: « Che Dio ce ne liberi! Questa è certamente un'opera buffa! ».

La *Passione secondo S. Matteo* ebbe una seconda esecuzione a Lipsia nel 1736. Dopo di che, venne dimenticata, sino alla memorabile « risurrezione » del 1829, vanto e gloria di Mendelssohn, senza la cui entusiastica iniziativa la *Matthäuspassion* avrebbe forse ancora atteso per lunghi decenni negli scaffali della Biblioteca Statale di Berlino.

Intanto, mentre il Maestro continuava ad accumulare senza posa le sue più meravigliose musiche, i suoi rapporti colle gerarchie superiori non miglioravano. Subito dopo l'esecuzione della *Passione secondo S. Matteo,* un nuovo e più aspro incidente mise nuovamente Bach in aperto conflitto col Consiglio. L'incidente ebbe origine dal fatto che il Consiglio, agli esami annuali di Pasqua, fece questa volta a Bach l'affronto di dichiarare idonei e di ammettere alla scuola dieci alunni che egli aveva rifiutato. È facile immaginare il risentimento di Bach davanti a questa nuova angheria. Inoltre in quei mesi precisamente il Consiglio ridusse i fondi che erano posti a

disposizione di Bach per le esecuzioni, ciò che comprometteva fortemente la loro qualità ed in pari tempo privava Bach di una parte dei mezzi che egli riteneva a buon diritto indispensabili per il raggiungimento dei suoi altissimi ideali. Bach era ormai Cantore da sette anni. Aveva conservata — ed anche ingrandita — la sua vasta fama di organista. Aveva scritto due *Passioni*, un *Magnificat*, la *Trauermusik* per la Regina Cristiana, varie altre composizioni sacre ed infine oltre 50 cantate, non poche delle quali fra le più belle della sua intera produzione. Però, per meglio consacrarsi alla creazione, si era poco a poco liberato dai suoi doveri di insegnante, scaricandosene su vari « aiutanti ». Questo fatto, aggiunto alle sue frequenti assenze per recarsi a collaudare organi in altre città, assenze per le quali egli si guardava bene dal chiedere ogni volta il permesso al borgomastro, dovevano fatalmente portare l'irritazione del Consiglio ad un grado di scontentezza che ebbe la sua inevitabile risoluzione al Consiglio comunale del 2 agosto 1730, nel quale il consigliere di Corte Steger qualificò Bach, con parole di accesa indignazione « un uomo che non faceva nulla, che abbandonava i suoi alunni, e che si era rivelato incapace di tenere il suo posto ». Nessuno si alzò in difesa di Bach. Questi non si presentò a quella vergognosa assemblea, ma si discolpò il 23 agosto (1730) consegnando al Consiglio un lungo memoriale, nel quale egli esponeva con quella enorme competenza di cui egli solo era in

possesso, le ragioni del decadimento della musica sacra a Lipsia in quegli ultimi tempi, e ciò che egli riteneva necessario per riportarla all'antico livello. Questo memoriale non riuscì ad ottenere a Bach quanto egli in esso chiedeva, ma ebbe per lo meno l'effetto di ridurre al silenzio gli accusatori, troppo ignoranti per poter rispondere ad un documento di simile dottrina. La faccenda si concluse finalmente col mutamento del principale sostituto di Bach, il Petzold, al posto del quale si nominò Abramo Krügel. E così una temporanea calma scese sulle agitate acque della *Thomasschule*. Bach rimase però dolorosamente ferito da questi avvenimenti, e pensò seriamente a cercarsi una nuova sistemazione. Si ricordò dell'amico di adolescenza Giorgio Erdmann, suo compagno di scuola nei già lontani anni di Ohrdruf, nonchè compagno di viaggio nel lungo viaggio a piedi da Ohrdruf a Lüneburg nei primi mesi del 1700. Cogli anni, Erdmann era diventato un « pezzo grosso » e rappresentava la Russia a Danzica. A lui rivolse Bach, il 28 ottobre 1730, la seguente lettera, che merita di venire tradotta per intero, illuminando essa di piena luce le amarezze che attraversavano la vita del Maestro in quel periodo:

« Onoratissimo Signore,

Vorrete scusare se un vecchio e fedele amico si prende la libertà di incomodarVi colla presente. Sono

10 — 25-26-27

passati ormai quasi quattro anni da quando ebbi la fortuna di ricevere una Vostra risposta ad una mia lettera, nella quale mi chiedevate notizie della mia salute. Obbedisco oggi alla Vostra domanda, informandoVi dei miei casi. Voi conoscete bene la mia vita fino al giorno in cui entrai al servizio del Principe di Cöthen in qualità di Capellmeister. Il Principe amava e comprendeva così bene la musica, che io mi auguravo di terminare colà i miei giorni. Ma il Serenissimo sposò una principessa di Bernburg, la quale si dimostrò subito nemica non solamente della musica, ma anche totalmente « amusa » (sic). E così Dio volle che accettassi il posto di « Director Musices » alla chiesa di S. Tommaso a Lipsia. Non era certo molto piacevole per me di diventare un semplice Cantor dopo essere stato Capellmeister, e fu questa la ragione per la quale esitai per parecchi mesi prima di decidermi. Ma ebbi informazioni così favorevoli su questa carica, in special modo sulla possibilità di assicurare ai miei figli gli studî necessari, che finalmente mi decisi a subire la prova ed eccomi qui, per la volontà di Dio. Purtroppo dovevo presto accorgermi che questa sistemazione non era così brillante come mi era stata descritta. Vari « Accidentia » (incerti retribuiti) connessi all'impiego, erano stati soppressi. Inoltre la vita qui è assai cara ed i miei superiori sono gente strana e che nulla capisce della musica. Perciò, sono continuamente vittima di invidie, di gelosie e di persecuzioni. Vorrei pertanto, coll'aiuto

della Divina Provvidenza, trovarmi un altro posto. Se Vostro Onore sapesse di qualche occasione conveniente (convenable station) nella città, Vi prego di volermi raccomandare. Inutile il dirVi che tutto metterò in opera per rendermi degno della Vostra fiducia e dare soddisfazione ai miei nuovi superiori. Il mio impiego presente vale circa 700 talleri, e se le morti superano l'ordinario, i miei « accidentia » aumentano in proporzione. Ma l'aria di Lipsia è molto salubre, di modo che lo scorso anno ebbi cento talleri meno del previsto per i servizi funebri. Il costo della vita è anche eccessivo, dimodochè stavo meglio in Turingia con 400 talleri. Debbo adesso dirVi ancora alcune parole circa lo stato della mia famiglia. Sono riammogliato, la mia prima moglie essendo stata sin da Cöthen, richiamata dal Signore. Del primo matrimonio mi sopravvivono tre figli ed una figlia, che Vostro Onore ha veduto a Weimar e di cui certamente si ricorda. Dal secondo matrimonio sono viventi tre maschi ed una femmina. Il mio primogenito è « studiosus juris », gli altri due (Carlo Filippo Emanuele e Giovanni Goffredo Bernardo) frequentano rispettivamente la prima e la seconda classe. La figlia più anziana non è ancora sposata. I figli della mia seconda moglie sono ancora piccoli: il ragazzo maggiore ha solamente sei anni. Tutti indistintamente però sono musici nati, e Vi posso assicurare che posso organizzare colla mia famiglia un concerto vocale o strumentale quando lo voglio, dato poi che mia

moglie è un ottimo soprano e mia figlia maggiore non va male. Mi sembra però di oltrepassare i limiti concessi incomodandoVi ulteriormente. Perciò mi affretto a finire, professandomi per tutta la vita

di Vostro Onore l'obbedientissimo servitore

JOH. SEBAST. BACH. ».

Lipsia, il 28 Ottobre 1730.

Non si deve tuttavia attribuire a questo documento (che lasciò il tempo che doveva trovare) un valore eccessivamente tragico. In fondo, Bach ci avrebbe pensato due volte prima di abbandonare il posto di Lipsia, che — malgrado l'incomprensione e le frequenti vessazioni dei superiori — gli offriva non pochi vantaggi, non ultimo fra i quali una buona posizione economica. Ma Bach, senza essere avaro, era di natura sommamente economa, ed amministrava gelosamente sino all'ultimo *groschen* il suo denaro (non dissimile in questo dal nostro Verdi). Fra le sue lettere, è rimasta celebre la lettera che indirizzò il 2 novembre 1748 al cugino Giovanni Elia Bach, residente a Schweinfurt, che gli aveva mandato una bella botte di vino bavarese. In questa lettera, dopo i ringraziamenti di prammatica, Bach avverte il cugino che la botte era, all'arrivo, vuota per un terzo; ed aggiunge poi in P. S.:

« *Benchè il mio ottimo cugino mi prometta di inviarmi ancora dell'altro vino, debbo declinare la gentile offerta in considerazione delle forti spese che*

mi impone. Ho pagato 16 groschen per il trasporto, per la consegna 2 gr., al « Visitator » 2 gr., 5 gr. e 3 pfennig per il dazio provinciale, ed infine 3 gr. per la dogana generale. Il mio signor cugino può vedere, da questo totale, che il vino mi viene a costare quasi 5 gr. per misura, ciò che è eccessivo per un regalo ».

Intanto l'8 giugno 1730, in seguito alla morte del Rettore G. E. Ernesti, era stato chiamato a succedergli nella stessa carica il prof. Giovanni Mattia Gesner, amico di Bach sin dai tempi di Weimar e suo sincero ammiratore. Più giovane di 10 anni, Gesner aveva belle qualità di sapere ed inoltre una generosa umanità colla quale egli restaurò ben presto le sorti dell'Università che avevano alquanto vacillato negli ultimi tempi di Ernesti. Uno dei suoi primi atti fu quello di migliorare i rapporti fra Bach ed il Consiglio, contro di lui irritatissimo. Fece anche restituire a Bach certi emolumenti che gli erano stati soppressi. Ed inoltre fece immediatamente iniziare vasti lavori per l'ingrandimento della scuola.

Nel 1731 toccava nuovamente alla chiesa di San Tommaso di eseguire la *Passione* per il Venerdì Santo. Picander preparò questa volta pure il libretto per Bach e fu quello della « Johannespassion ». Il lavoro, sebbene contenga pagine di superiore bellezza, non regge però il paragone colla *Matthäus*. Probabilmente pure, Bach non considerava ormai la città di Lipsia degna di avere una seconda *Passione* come quella

del 1729. L'anno seguente la Passione toccava alla chiesa di S. Nicola, ma Bach si limitò per quell'occasione a ricopiare un certo numero di frammenti della *Lucaspassion*, che, come già abbiamo detto, è certamente apocrifa. Sono però del medesimo periodo di tempo due mirabili concerti per due cembali (dei quali quello in *do minore* è un rifacimento di un concerto andato smarrito per due violini), e le meravigliose sei *Partite* per cembalo che pubblicò col titolo ***Klavierübung**, opus I*, e che ottennero un successo considerevole. Il 14 settembre 1731, Bach diede un concerto d'organo nella chiesa di S. Sofia a Dresda, al quale assisteva Giovanni Adolfo Hasse con tutte le maggiori autorità della città. Il successo di Bach fu enorme, e certamente deve avergli recato grande soddisfazione poichè da sette anni egli non appariva più in pubblico come organista. Nell'anno seguente, diede altri concerti a Cassel ottenendo lì pure grandi successi.

Il 5 giugno 1732, la scuola di S. Tommaso, migliorata ed ingrandita, si riaprì all'insegnamento. Nel discorso tenuto all'inaugurazione, Gesner disse della importanza didattica e morale della musica. E così, per qualche tempo, Bach ebbe meno a lottare contro l'ottusità dei suoi superiori. Intanto avvenivano in Sassonia alcuni mutamenti politici che dovevano fortemente influire sull'attività di Bach. Il re Augusto II moriva il 1° febbraio 1733, lasciando il trono a suo

figlio Augusto III, assai favorevole alle arti e che si atteggiava volentieri a mecenate. Bach, il quale mirava a riavere il titolo di Maestro di cappella, ed in particolar modo quello di un monarca, consacrò dunque i mesi di febbraio-luglio del 1733 a scrivere una grande *Messa* cattolica, di dimensioni insolite, e della quale egli spedì al Re il 27 luglio di quell'anno l'autografo del *Kyrie* e del *Gloria* con una lettera ove egli sollecitava il titolo tanto desiderato. Questa Messa non fu mai eseguita a Dresda, e le altre parti ne furono scritte più tardi; nel 1738 il colossale lavoro — il più vasto che Bach abbia scritto — era terminato e prendeva il titolo col quale è oggi universalmente conosciuto di «*Messa in si minore*». Ma, per quanto Bach facesse seguire a questo lavoro numerosi altri omaggi al sovrano (ed anche alla regina), dovette attendere più di tre anni la sua nomina a «Compositore di corte». Intanto però egli aveva contratto larghe utili relazioni nella città di Dresda ed era riuscito a sistemare il figlio Friedemann al posto vacante di organista nella chiesa di S. Sofia. Bach ebbe così la soddisfazione di vedere l'11 luglio il suo primogenito prendere possesso — ed assai brillantemente — di quel posto.

Purtroppo, i successi di Dresda non ebbero ripercussione alcuna sulla posizione di Bach a Lipsia, la quale — dopo una breve sosta — riprese ad essere agitata, piena di incidenti e di nuove beghe fra l'or-

ganista ed i suoi superiori. Gesner nel 1734 veniva trasferito a Göttingen. Al posto di Rettore gli succedeva questa volta un altro Ernesti, Giovanni Augusto, di ventidue anni più giovane di Bach e di idee molto « progredite ». Egli considerava la musica come un ostacolo superfluo agli studî degli alunni e mirava in fondo a sopprimerne l'insegnamento. Fra questo giovane che tendeva a liberare la scuola da ogni residuo di classicismo e di Rinascimento, come pure dai legami teologici della Riforma, e Bach che professava idee opposte, il conflitto era inevitabile.

Nel 1736, scoppiò quella lunga contesa che Terry chiama umoristicamente « la battaglia dei prefetti ». Bisogna rammentare che nei due anni precedenti un grande vuoto si era creato nel focolare domestico di Bach. Oltre alla partenza di Friedemann già sopramenzionata, vi era stata quella di Carlo Filippo Emanuele che aveva lasciato la casa paterna per recarsi a Francoforte. Nel giugno poi del 1735, Bach riusciva a sistemare anche il terzo figlio, Giovanni Goffredo Bernardo, nella chiesa di S. Maria a Mühlhausen, dove egli aveva trascorso parecchi anni di gioventù. Mercè l'appoggio paterno, il giovane Bach non ebbe difficoltà ad ottenere il posto, che egli occupò il 16 maggio del medesimo 1735. La partenza dei tre figli che maggiormente avevano ereditato se non del suo genio, per lo meno di una buona parte della sua prodigiosa tecnica e della sua virtuosità organistica, dovette non poco rattristare

Bach, che li aveva avuti negli ultimi anni non più discepoli ma fedeli collaboratori. E la sventura volle che nello stesso tempo egli fosse coinvolto in una nuova serie di conflitti col Rettore, col Corpo insegnante, cogli alunni, doloroso periodo che non possiamo qui raccontare *in extenso,* ma che certo contribuì definitivamente ad allontanare Bach dall'umanità ed a orientarlo sempre più verso un'arte astratta e speculativa.

Il 19 novembre 1736 una sospirata notizia venne a recare qualche sollievo al cuore del Cantor: la sua nomina (avvenuta dopo tre anni di assidue premure presso il Re di Sassonia) a « compositore di corte » a Dresda. Le patenti reali gli vennero consegnate dal visconte Carlo von Kayserlin, legato di Russia alla corte di Dresda. Era questo il famoso dilettante che — soffrendo d'insonnia — si faceva far musica da un giovane e straordinario clavicembalista, tale Giovanni Gottlieb Goldberg, allievo di Bach nel 1733-34. Il conte chiese a Bach di scrivere qualche musica che gli recasse un po' di sollievo nelle lunghe notti insonni. Ed allora Bach scrisse appositamente per il giovane cembalista le prodigiose variazioni sulla sarabanda in sol maggiore che portano il nome di *Goldberg-Variationen,* e che sono rimaste il capolavoro del genere composto da Bach, variazioni che rimangono il modello del genere, accanto alle pochissime di Beethoven, di Brahms e di Schönberg.

11 — 25-26-27

Intanto vedeva la luce ad Amburgo un periodico musicale intitolato « Il musicista critico », e vi si pubblicavano aspri attacchi contro Bach, al quale non si negava grande abilità sull'organo, ma si affermava che « la sua musica era troppo difficile, che la molteplicità delle parti impediva di distinguere tra loro la principale, che egli disdegnava lo stile naturale, oscurando ciò che dovrebbe essere sublime, che quella musica insomma era tutta artificio senza ispirazione, ecc., ecc. (come si vede i rimproveri alla musica nuova non erano allora molto dissimili da quelli odierni). Forti di queste critiche, i nemici lipsiani di Bach si rinfrancavano e riprendevano più risoluti che mai la lotta. Il 18 ottobre 1737, Bach, esasperato, si rivolse direttamente al Re, chiedendogli di intervenire onde gli fosse resa giustizia e onde gli venisse accordata nuovamente la facoltà — che il Rettore Ernesti gli aveva tolta — di scegliere lui personalmente i suoi « *praefecti chori musici* », nonchè di costringere il Rettore a chiedergli pubblicamente scusa per le offese recategli. Il Re ordinò una inchiesta che andò per le lunghe. Pare tuttavia che nel 1738 il sovrano si sia recato a Lipsia e che, avendo avuto una profonda impressione dell'arte di Bach, egli sia intervenuto energicamente in suo favore ponendo fine alle interminabili « battaglie dei prefetti ». Non per questo però disarmarono Ernesti e gli altri professori, i quali continuarono ad ostentare un perfetto disprezzo

per tutto quanto si riferiva alla musica in scuola. Bach ormai si era staccato da quel mondo ed era entrato nell'ultima fase della sua vita, non avendo più davanti a sè che il suo Dio e l'eternità della quale la sua arte era il degno « preludio ».

In quegli ultimi anni, pochi sono gli avvenimenti degni di essere ricordati in quella vita che volgeva così armoniosamente alla sua sera. Perduta, o quasi, l'autorità sulla scuola, Bach si era rassegnato a vivere da straniero nell'ambiente lipsiano. Egli non partecipò in nessuna maniera al vasto movimento musicale che si creò appunto verso il 1740 nella città che doveva, circa settant'anni più tardi, dare i natali a Riccardo Wagner. Nel 1743 venne fondata una nuova società di concerti che trovò subito un larghissimo consenso e che era destinata a divenire, nel 1781, la celebre società dei « *Gewandhaus-concerte* ». Bach non si interessò neppure a questa impresa. Bach viveva nella pace della sua famiglia. Dei figli di primo letto, non gli era rimasta in casa che una figlia nubile di trent'anni; di quelli di secondo letto, Elisabetta Giuliana Federica, (1726), un'altra figlia nata, poco prima (1737) e tre maschi: Goffredo Enrico di quattordici anni, Giovanni Cristoforo di sei e Giovanni Cristiano, senza dubbio il più geniale di tutti i suoi figli, che doveva più tardi farsi conoscere col soprannome di « Bach inglese », e che aveva appena tre anni nel 1738. Purtroppo dai

figli lontani egli ebbe non pochi dolori. Friedemann dava già segni manifesti di quella vita dissoluta e disordinata che andò aggravandosi senza posa sino alla sua fine. Nella primavera poi del 1738, Giovanni Bernardo Bach, che già si era scandalosamente comportato a Mühlhausen dove lo aveva collocato suo padre, spariva da Sondershausen lasciandovi una quantità di debiti ed un infelice ricordo. Si hanno su quell'avvenimento parecchie lettere di Sebastiano, ove traspare in tutta la sua tragicità il dolore di un padre che vedeva per la prima volta, probabilmente nei secoli, macchiato il nome della famiglia. Bernardo era intanto fuggito a Jena, dove tentò di studiare legge, morendo però poco tempo dopo, il 27 maggio 1739.

Bach, non osservando più le limitazioni di libertà che il Consiglio Comunale e l'Università avevano vanamente tentato di imporgli e che erano ormai rassegnati a subire, prese a viaggiare, sia per farsi ancora sentire come organista, sia per collaudare strumenti, sia per dare pareri sulla trasformazione di taluni fra quelli. Dopo il 1746, non scrisse più cantate da chiesa e si consacrò unicamente ad opere teoriche ed alla preparazione dei suoi manoscritti organistici per la stampa.

Un avvenimento importante attendeva tuttavia ancora Bach in quegli ultimi anni. Nell'estate del 1747, egli si recò a Berlino a vedere il figlio Carlo Filippo Emanuele che era entrato a servizio di Fe-

derico il Grande. Da Berlino, Bach si recò a Potsdam, probabilmente per visitare la città il giorno seguente. Il Re faceva musica ogni sera a palazzo (suonava lui stesso il flauto) ed aveva per abitudine di prendere conoscenza, prima di cominciare il concerto, della lista degli stranieri di passaggio a Potsdam. La sera del 7 maggio (1747), percorrendo rapidamente l'elenco, esclamò « Signori, il vecchio Bach è qui! » e lo fece immediatamente cercare dal figlio. Sono a tutti noti i particolari di quella memorabile serata: l'arrivo del glorioso maestro in polverosa « durlindana » da viaggio, l'accoglienza affettuosa del Re, ed infine le magistrali improvvisazioni di Bach sui vari strumenti del palazzo e su un tema proposto dal re (improvvisazioni dalle quali doveva poi sorgere al ritorno di Bach a Lipsia, quel mirabile monumento sonoro che egli chiamò « Das musikalische Opfer » e che offerse a Federico). Un particolare molto interessante di quella serata è quello della rinnovata conoscenza fatta da Bach dei nuovissimi pianoforti a martelli costruiti da Silbermann di Dresda e dei quali il monarca — che ne era entusiasta — possedeva sei esemplari (tre di quelli che suonò Bach sono oggi ancora conservati nei tre palazzi federiciani di Potsdam: *Stadtschloss, Sanssouci* e *Neues Palais*). Bach aveva già provato questi strumenti alcuni anni prima a Dresda e non gli erano piaciuti; li aveva anzi acerbamente criticati. Ma la sera di Potsdam dovette ricredersi e lodò am-

piamente le qualità di questi strumenti. Dovette certo essere una singolare impressione, per coloro che ebbero la ventura di assistere a quella prova, di udire per la prima volta la musica di Bach eseguita su uno strumento che Bach aveva senza alcun dubbio già presentito a traverso la sua fantasia e che egli trovava quella sera improvvisamente realizzato...

Il *Musikalische Opfer* — per quanto ci appaia già come un lavoro difficilmente sorpassabile per la magnificenza e la complessità dei suoi giuochi contrappuntistici — non poteva tuttavia soddisfare pienamente il suo autore, il quale meditava di lasciare ai suoi successori un lavoro più completo, più unitario, nel quale la scienza della fuga potesse veramente dire la sua ultima parola. Nacque così nella sua mente l'idea di quella *Arte della fuga* che occupò gli ultimi mesi della sua laboriosa vita e che solamente oggi comincia ad uscire dal mistero secolare nel quale essa fu avvolta dal 1750 sino alla pubblicazione della *Bach Gesellschaft*. Non è qui il luogo di tentare una analisi, sia pur sommaria, di questo prodigioso edificio nel quale quindici fughe e quattro canoni raggiungono una complessità veramente sovrumana. Ma ancora maggiormente si rimane confusi di fronte ad un simile giuoco di combinazioni, quando, penetrando poco a poco nei labirinti di quella matematica musicale, si scopre la

bellezza emotiva di un lavoro che, sotto le apparenze di una stupefacente «fatica didattica», nasconde una intensità espressiva che, per essere a pochi accessibile, non per questo è meno reale e fervida.

Coll'*Arte della fuga* volge alla fine la lunga fatica del creatore Giovanni Sebastiano Bach. Dopo la sua morte, Carlo Filippo Emanuele intraprese la pubblicazione dell'opera, la quale, edita in magnifica incisione su rame, fu posta in vendita alla fiera di Lipsia nel 1752. Il celebre teorico Marpurg, pregato dal figlio, aveva scritto per l'occasione una prefazione nella quale deplorava i costumi musicali della nuova epoca la quale si disinteressava totalmente delle fughe. Quattro anni dopo, appena trenta copie erano state vendute e Filippo Emanuele, crudelmente disilluso, fu costretto a disfarsi delle lastre per pagare almeno le spese del metallo. Questa fu la sorte dell'ultimo lavoro di Bach, che dovette sembrare sommamente ingiusta ai pochi contemporanei che, a quell'epoca, avevano veramente coscienza della grandezza di Bach. Ma a noi che vediamo oggi con occhio ben diverso la sua posizione storica appare chiaro che nel 1750 la Germania si era troppo allontanata dall'arte di Bach perchè in quel momento fosse possibile una serena valutazione della statura sua. Il Secentismo era scomparso e con lui quel grandioso barocco che aveva caratterizzato

tanto Vivaldi quanto Bach. Nuovi, irresistibili fermenti bollivano ovunque in Europa e l'epoca del lirismo era già in atto nell'ultimo decennio della vita di Bach. In quel secolo che ben altro aveva ormai per la mente che le severe discipline e l'alto senso religioso del Cantor, quest'ultimo era un uomo « fuori tempo ». La cosa più singolare però è che oggi diciamo lo stesso dell'arte bachiana, ma con ben altro significato: nel senso cioè della ormai riconosciuta « eternità » di quella musica, la quale come ben poche altre e forse nessuna, è effettivamente « fuori tempo » e sfida i secoli come le maggiori architetture classiche (1).

Come già abbiamo rilevato, nessun musicista si è mai trovato come Giovanni Sebastiano Bach a riunire in sé tante diverse esperienze. Il canto gregoriano, le antiche melodie trovadoriche, canti spirituali medioevali, canti popolari tedeschi, italiani, francesi, neerlandesi, insegnamenti di fiamminghi, di Palestrina, dei Gabrieli, di Frescobaldi, di Corelli, di Bonporti, di Vivaldi soprattutto; assimilazioni varie dai clavicembalisti francesi; ed infine le più immediate influenze dei suoi grandi predecessori tedeschi Schütz, Buxtehude, Reinken e Böhm: tutto ciò unito all'atavismo familiare (come abbiamo già

(1) Da un calcolo approssimativo, basandosi su una audizione quotidiana di due ore, risulta che l'esecuzione integrale dell'*opera omnia* di Bach richiederebbe circa un anno!

detto, Bach era il discendente di centinaia di altri Bach, tutti eccellenti musici, che per secoli gli avevano preparato il terreno) basta a spiegare su quali formidabili basi poggi l'arte bachiana. Ma questa arte non riassume soltanto i tesori sonori accumulati in tanti secoli riunendoli per opera di una personalità sovrana ed inconfondibile, in una immensa sintesi; essa apre in pari tempo l'era che a buon diritto si può chiamare « moderna ». Era della mobilità tonale e della continua modulazione. In Bach troviamo già compiutamente realizzata (adagio del primo concerto brandenburghese e cantata n° 46) la *politonalità* e già nettamente intraveduta l'*atonalità* (preludio in la minore *Clavicembalo ben temperato* II°), nonchè correntemente usate le appoggiature non risolte. Si può dire che per lui la tonalità maggiore-minore sia stata qualcosa di altrettanto sacro e dogmatico quanto la Divinità. Ed a questa tonalità moderna egli diede una « sistemazione » così definitiva da permetterle di resistere sino ai Russi e a Debussy. Fra la grande polifonia cinquecentesca e la moderna monodia, Bach getta un ponte senza il quale la nostra musica non sarebbe mai esistita. In quell'arte, Bach realizza il doppio miracolo — come già fu accennato — di creare una melodia fatta di due o tre voci diverse sintetizzate e di dare vita accanto a questa ad una polifonia nella quale quattro o più voci formano, colla loro ferrea coordinazione, una sola voce, un solo discorso. Nella

12 — 25-26-27

storia strumentale, dobbiamo riconoscere in Bach il fondatore della odierna tecnica organistica e di quella del pianoforte (per quanto egli abbia conosciuto tardi questa nuova invenzione), stabilendo per quei due strumenti una base senza il possesso della quale nessun pianista, nessun organista può oggi sperare di formarsi una vera tecnica. Le miracolose *suites* e partite per violino e violoncello solo sono rimaste ineguagliate sino ai nostri giorni e nemmeno Paganini ha potuto rinnovare il prodigioso fenomeno della *Ciaccona*. Nel campo orchestrale infine, le tre *suites* ed i concerti « brandenburghesi » si ergono oggi in tutta la loro superba magnificenza, e la loro strumentazione ci sembra più attuale che mai.

Arte di profonda fiducia, che ignora il dubbio ed il tormento. Come Frescobaldi col suo cattolicesimo apostolico romano, così Bach non concepisce la propria arte altrimenti che come una altissima esaltazione della religione luterana, consacrando ogni propria forza a questa celebrazione. In questa sconfinata fede religiosa deve essere cercata la ragione dell'assenza di ogni travaglio in quell'arte. Il dramma che durante tutta la vita assillò un Beethoven, un Schumann, un Wagner (e probabilmente un Monteverdi) sembra essere stato completamente estraneo a Bach. Nè le sue lettere ci rivelano alcunchè in questo senso. L'uomo-Bach rimane per noi una sfinge, e si nasconde intero dietro lo splendore della sua smisurata *opera omnia*.

« Arte senza umanità », esclameranno alcuni, troppo lieti di ritornare ancora una volta — ed in quale illustre occasione! — sul vecchio ritornello della musica « cerebrale » e « frigida ». Per costoro, i quali non concedono alla musica altra giustificazione che l'edonismo ed altro movente che l'autobiografia, Bach non fa affatto. Ma per chiunque abbia intelligenza, sensibilità, gusto e cultura adatti, la capacità di innalzarsi sino al *dolore contemplato* del *Crucifixus* della *Messa in si minore* costituisce un sufficiente titolo di orgoglio. Ed è bene che simili bellezze siano e rimangano accessibili a pochi...

È sempre ozioso il fare paralleli fra i grandi genî e lo stabilire graduatorie, quasi si trattasse di « premiarli ». Come ogni opera d'arte, qualora tale, è unica ed inconfondibile, così i grandi spiriti dell'umanità sono fra loro incomparabili. Nel caso di Bach, non si può tuttavia resistere alla tentazione di notare la profonda analogia esistente tra lui e Dante. Come il Toscano, Bach riunisce in sè le innumeri esperienze di tutta un'era e ne plasma una immensa opera d'arte che irradia la sua luce sui secoli avvenire. Come Dante « trovò la nostra lingua povera, incerta, fanciulla e la lasciò adulta, ricca, fiorente » (Mazzini), parimenti Bach diede il volto « moderno » della nostra epoca alla musica, segnando il trapasso definitivo da un'epoca all'altra ed imponendo alla musica quell'assetto definitivo che in sostanza è tuttora quello

odierno. Comune ai due geni è pure l'immensità del sapere e la inestinguibile sete di cognizioni. Identica ancora è in ambedue la scienza teologica. E per Bach si potrebbero usare queste medesime parole che Carducci dedica a Dante: « ricongiunge la dottrina all'arte e l'arte al sentimento, e l'arte antica nel sentimento suo e popolare rinfresca e tramanda vitalmente nuova ».

Quanto diverse però le esistenze dei due! Dante fu anche uomo politico, perseguì un disegno che solamente i secoli dovevano realizzare e morì esule. Bach visse unicamente per la sua arte, non rispondendo della sua creazione che davanti a Dio e morì serenamente circondato dalla famiglia. In questo senso, possiamo ritenere che Bach fu un uomo felice e che le tragedie di tanti altri creatori gli furono veramente ignote. Anche se la sua arte, dalle ingenue fughe di Ohrdruf sino alla fantastica *Arte della fuga*, segna una costante, immensa ascesa verso la perfezione, non va dimenticato che egli si appoggiava sopra una tecnica sovrana, colla quale non doveva conoscere mai l'impossibile. Ed anche i dolori familiari e le lotte che ebbe a fronteggiare non potevano certo influire nè sulla sua incrollabile fede nè sulla sua potentissima vitalità. Negli ultimi anni, è vero, egli si distaccò dagli uomini che non potevano comprenderlo e si incamminò per l'ultima tappa della sua prodigiosa fatica di artista. Ma non altrimenti

Beethoven sordo si appartò dal mondo, e non visse più che per la musica, racchiuso non in una « torre di avorio », ma nello sterminato regno della sua fantasia che circondava gelosamente il silenzio assoluto.

Al principio dell'estate del 1749 la salute di Bach che era stata sino allora così robusta, cominciò a declinare rapidamente. La notizia della malattia si sparse rapidamente e subito si iniziarono gli intrighi per la successione. Intanto una ultima lite veniva a turbare gli ultimi mesi del Maestro, sotto forma di una « camorra » organizzata a Freiberg contro il suo discepolo Doles, il quale venne persino accusato dal Mattheson, intervenuto nella faccenda, di essere un « falso maestro, dispregiatore maligno ed empio delle virtù della musica ». Siccome dietro la persona di Doles si voleva evidentemente colpire il suo glorioso Maestro, così Bach fu assai addolorato di questa ultima e penosa discussione ma si guardò bene dall'intervenire direttamente in difesa di Doles. Negli ultimi mesi del 1749, la sua vista — che egli aveva sottoposto ad incessanti sforzi sin dai lontani anni ove egli copiava al chiaro di luna le musiche proibite nella soffitta del fratello ad Ohrdruf — si indeboliva in modo preoccupante. Nel gennaio del 1750, fu richiesto un intervento chirurgico al celebre oculista inglese John Taylor (che più tardi curò pure Haendel). Ma il risultato fu che Bach perdette completamente la vista. In quegli ultimi tempi, Bach, coll'aiuto del

genero Giovanni Cristoforo Altnikol che egli amava come un figlio, poneva mano al suo ultimo lavoro: i 18 preludi-corali per organo. Il manoscritto, conservato presso la Biblioteca Statale di Berlino, tradisce il doloroso dramma che si svolgeva nella camera del Maestro ormai moribondo. Alla pagina 140 la calligrafia di Altnikol subentra a quella di Sebastiano, divenuto cieco e che ormai non poteva fare altro che dettare le sue ultime pagine al genero discepolo. Sono della mano di Altnikol i tre ultimi preludi. Ed anche questa calligrafia è incerta, dovendo l'Altnikol disimpegnare il suo difficile lavoro in una camera tenuta buia per le condizioni degli occhi del malato. Quando Bach stava per dettare l'ultimo corale, « Vor deinem Thron » (che è stato anche pubblicato come chiusa della prima edizione dell'« Arte della fuga »), ebbe improvvisamente l'idea di valersi di uno fra i più stupendi corali dell'« Orgelbüchlein » di Cöthen: « Wenn wir in höchsten Nöthen seyn », ricordo nostalgico di quei lontani anni 1717-23 (1). Gli diede una nuova ed assai più vasta forma e scelse le parole che gli parvero più adatte nell'avvicinarsi della fine:

« Davanti al tuo trono mi presento, Iddio,
e così umilmente ti imploro:
non distogliere il tuo sguardo

---

(1) Vedi nota a pag. 46.

dal peccatore afflitto che a te si presenta.

. . . .

Dimmi che la mia fine sarà dolce,
destami all'alba del gran giorno,
onde io possa contemplarti per tutta l'eternità:
Amen, Amen, ascoltami! ».

Fu l'estremo atto di fede sua tanto a Dio quanto alla religione luterana. Il 18 luglio un miracolo avvenne: i suoi occhi riacquistarono la vista; le persiane furono riaperte ed egli potè rivedere i suoi cari illuminati dalla luce del bel sole estivo. Ma fu l'ultima volta; poche ore dopo un attacco gli faceva perdere i sensi, e dopo dieci giorni di febbre altissima giungeva la morte, che avvenne la sera del 28 luglio 1750, alle 20,45, quando la notte scendeva e la città poco a poco si immergeva nel riposo. Al capezzale stavano la moglie, alcune nipoti (le figlie di Cristiano), il genero Altnikol e l'ultimo discepolo Müthel. Una tradizione — che vogliamo accettare come autentica, tanto è bella — racconta che al momento del distacco la famiglia inginocchiata attorno al letto cantasse a voce bassa uno dei suoi corali, e possiamo allora ammettere che fosse precisamente quello meraviglioso suo ultimo « Vor deinem Thron tret'ich hiermit ». Non possiamo immaginare altra fine all'Uomo che a buon diritto venne chiamato « il quinto Evangelista ».

La morte di Bach non passò certo inosservata, e numerose furono le testimonianze di ammirazione e di cordoglio che pervennero alla famiglia in questa occasione da ogni parte della Germania.

I funerali avvennero il 31 luglio, e Bach fu sepolto nel cimitero di S. Giovanni, senza che però si lasciasse nessuna indicazione precisa del posto dove era stata calata la salma. Fu solamente nel 1894 che ricerche condotte con estremo rigore, fecero identificare una bara di quercia nella quale si trovò lo scheletro di un uomo anziano e robusto. Da studi scientifici intrapresi sul cranio, si addivenne alla certezza che erano quelli veramente i resti mortali di Bach. Chiuse queste spoglie in un massiccio sarcofago di calcare, vennero collocate in una apposita cripta sotto l'altare della nuova chiesa del cimitero, dove tuttora si trovano, colla seguente « epigrafe »:

JOHANN SEBASTIAN BACH
1685 - 1750

Nelle sedute del 7-8 agosto 1750, il Consiglio collegiale della Thomasschule, che Bach aveva immortalata servendola per ben ventisette anni, si riuniva frettolosamente per nominare il successore. Alcuni consiglieri trovarono modo di ricordare che Bach « era stato probabilmente un eccellente musico, ma in nessun caso un buon maestro di scuola ». Nessuna pa-

rola di rimpianto fu pronunciata e nemmeno rispettata l'usanza del minuto di raccoglimento alla memoria del defunto.

In pari tempo l'oblio più completo scendeva sulla gigantesca *opera omnia* di Bach creatore, ormai ricordato da pochissimi musicisti e totalmente ignorato dalle folle non solamente straniere ma persino da quelle germaniche. Ma il 12 marzo 1829, il ventenne Mendelssohn restituiva alla luce (dopo un secolo di silenzio!) la *Passione secondo S. Matteo* organizzandone a Berlino una memorabile esecuzione. E con quel giorno si iniziava quel processo di revisione storico che doveva poco a poco rivelare al mondo l'immensa grandezza del Maestro che, come felicemente disse Claudio Debussy, « *contiene tutta la musica* ».

FINITO DI STAMPARE IL VENTUNO APRILE
MILLENOVECENTOQUARANTADUE
ANNO VENTESIMO DELL'ERA FASCISTA
NELLA ROTOCALCO DAGNINO

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

17. J. S. Bach in una litografia di G. Haussmann (Bibl. del Conservatorio di Musica di Parigi).

18. Leopoldo, Principe di Anhalt-Cöthen, presso la cui corte Bach trascorse gli anni più operosi della sua vita.

19. Frontespizio della quarta e ultima parte del "Klavierübung" (1742).

20. J. S. Bach - Ritratto di pittore sconosciuto (Museo Civico di Erfurt).

21. Mühlhausen nel secolo XVIII.

22. Il pianista francese Jean Louis Marchand (1669-1732) che si sottrasse a una gara di virtuosismo con Bach.

23. Un concerto settecentesco.

24. J. S. Bach - Ritratto di Haussmann.

25. L'interno della Chiesa di S. Michele a Lüneburg, dove Bach fu organista.

26. Autografo dell'inizio della 3ª Sonata per violino solo: Ciaccona.

27. La Chiesa di S. Tommaso a Lipsia e l'attigua Scuola (1723) di cui Bach fu "Cantor".

28. Gerolamo Frescobaldi - Incisione di Cl. Mellan.

29. Autografo di una lettera di Bach a J. Fr. Klemm (Lipsia, 30 ottobre 1736).

30. Johann Heinrich Ernesti, Rettore delle "Thomasschule" al tempo di Bach.

31. La prima pagina della raccolta a stampa delle variazioni sul corale "Vom Himmel hoch da Komm ich her" (1747).

32. Johann Gottfried Walther (1684-1748), compositore e organista amico di Bach (Liceo Musicale di Bologna).

33. J. S. Bach suona dinanzi a Federico il Grande, re di Prussia (Dal quadro di Karl Rohling).

34. J. S. Bach - Ritratto di J. J. Ihle (Museo Bach, Eisenach).

35. G. F. Händel (1685-1759) - Ritratto di W. Hogarth.

36. Johannes Mattheson, compositore rivale di Bach (1681-1764).

37. Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), primo figlio di Bach.

38. K. Ph. Emanuel Bach (1714-1788), secondo figlio di J. S. Bach.

39. Johann Christian Bach (1735-1782), ultimo figlio di J. S. Bach.

40. J. S. Bach, in una litografia di Winter (Bibl. del Conservatorio di Musica di Parigi).

41. J. S. Bach (1746) - Ritratto di Elias Gottlieb Haussmann (Municipio di Lipsia).

42. J. S. Bach vecchio.

43. Sigillo e firma di Bach - 7 agosto 1746.

44. "Canone triplo a 6 voci", tenuto come l'ultima opera strumentale di Bach (1747).

45. Monumento di Bach a Eisenach.



1. Hans Bach, il capostipite della famiglia Bach († Wechmar, 1626).



2. Johann Ambrosius Bach,
padre di Johann Sebastian (1645-93).



3. Eisenach all'inizio del secolo XVIII.



4. La casa natale di Bach a Eisenach.

Dominica Oculi. den 22. Martij

Luna, den 23. Martij

5. Atto di battesimo di G. S. Bach.



6. Bach giovinetto a Ohrdruf
(Bibl. del Conservatorio di Musica di Parigi).

7. Versi autografi di Bach alla fidanzata (Bibl. del Cons. di Mus. di Parigi).



8. Esecuzione d'una cantata di chiesa
al tempo di Bach (1732.)



9. Bach giovine (Museo della Città di Erfurt).

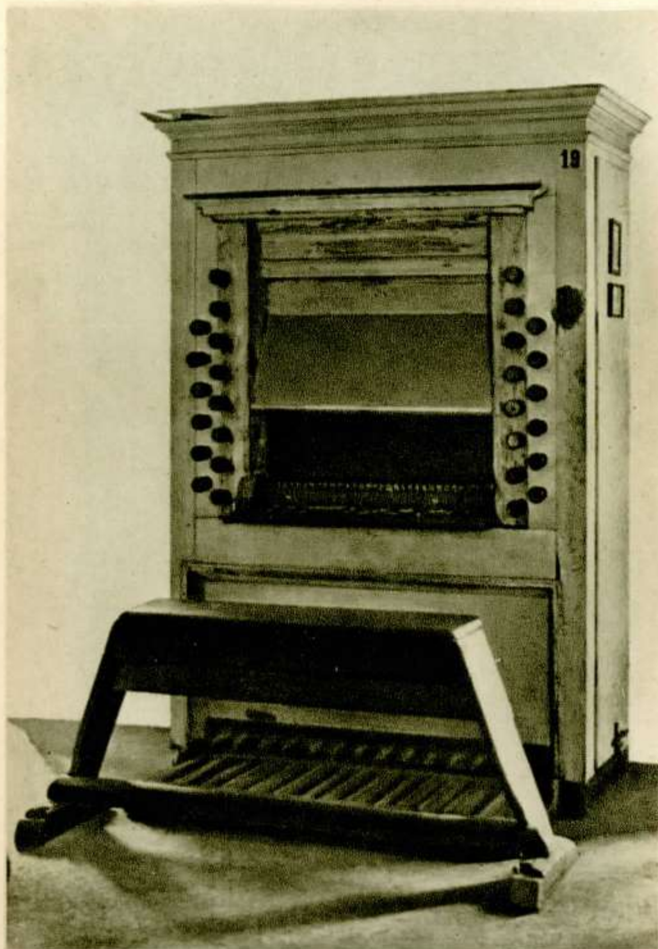


10. La famiglia di Bach, in un quadro di Rosenthal.

11. Frontespizio autografo del "Clavicembalo ben temperato".
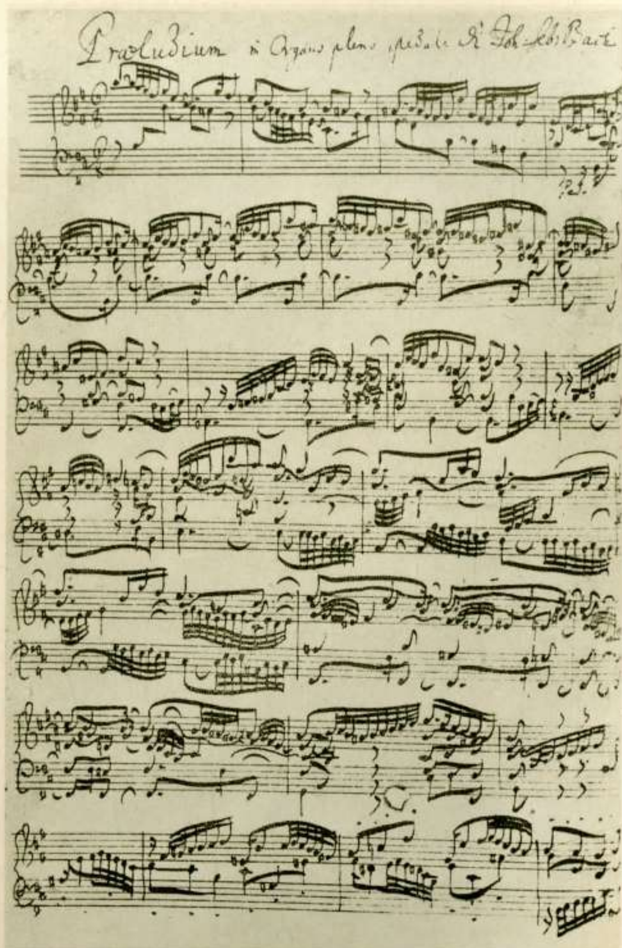


12. Bach improvvisa all'organo (Dis. di Ed. Hamman).



13. Tastiera e pedaliera dell'organo di Bach ad Arnstadt.



14. Wilhelm Ernst, Duca di Sassonia Weimar, protettore di Bach.



15. Pagina autografa del "Preludio e fuga in si minore" per organo (Museo Heger, Colonia).



16. Erdmann Neumeister (1671-1756), autore di testi di cantate di Bach (Disegno di C. Fritzsch).



17. J. S. Bach in una litografia di G. Haussmann (Bibl. del Conservatorio di Musica di Parigi).



18. Leopoldo, Principe di Anhalt-Cöthen, presso la cui corte Bach trascorse gli anni più operosi della sua vita.


No. 26.

Clavier Ubung
bestehend
in einer
ARIA
mit verschiedenen Verænderungen
vors Clavicimbal
mit 2 Manualen.
Denen Liebhabern zur Gemüths-
Ergetzung verfertiget von
Johann Sebastian Bach
Königl. Pohl. u. Churfl. Sæchs. Hoff
Compositeur. Capellmaister. u. Directore
Chori Musici in Leipzig.

Nürnberg in Verlegung
Balthasar Schmids.

19. Frontespizio della quarta e ultima parte del "Klavierübung" (1742).



20. J. S. Bach - Ritratto di pittore sconosciuto (Museo Civico di Erfurt).



21. Mühlhausen nel secolo XVIII.



22. Il pianista francese Jean Louis Marchand (1669 - 1732) che si sottrasse a una gara di virtuosismo con Bach.
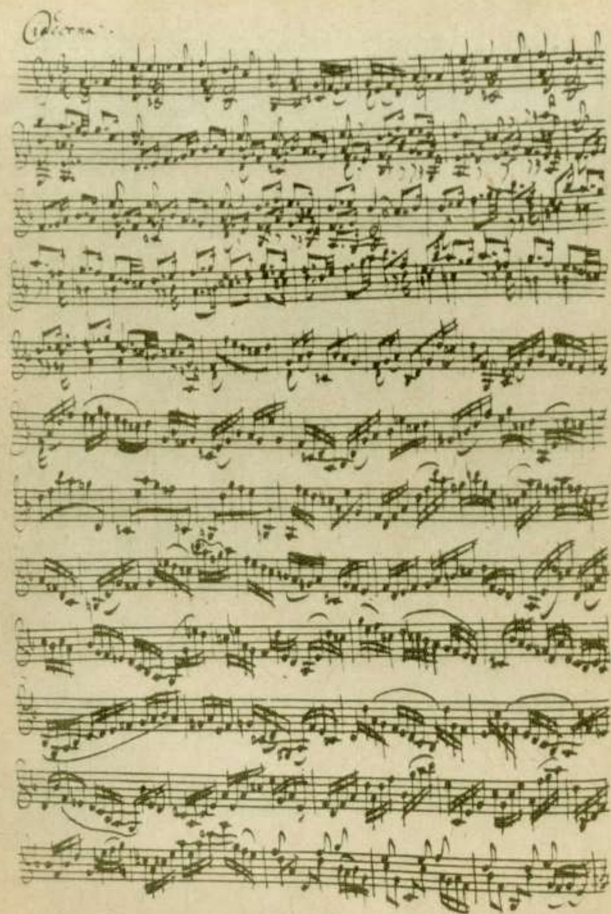


23. Un concerto settecentesco.



24. J. S. Bach - Ritratto di Haussmann.



25. L'interno della Chiesa di S. Michele a Lüneburg, dove Bach fu organista.



26. Autografo dell'inizio della 3ª Sonata per violino solo: Ciaccona.



27. La Chiesa di S. Tommaso a Lipsia e l'attigua Scuola (1723) di cui Bach fu "Cantor".
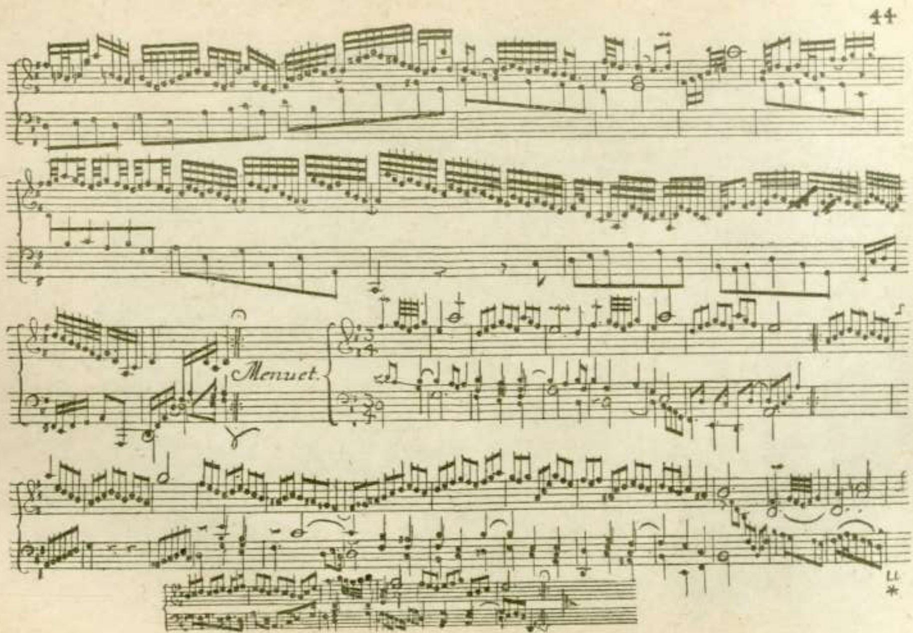


28. Gerolamo Frescobaldi - Incisione di Cl. Mellan.

29. Autografo di una lettera di Bach a J. Fr. Klemm (Lipsia, 30 ottobre 1736).



30. Johann Heinrich Ernesti, Rettore delle "Thomasschule" al tempo di Bach.



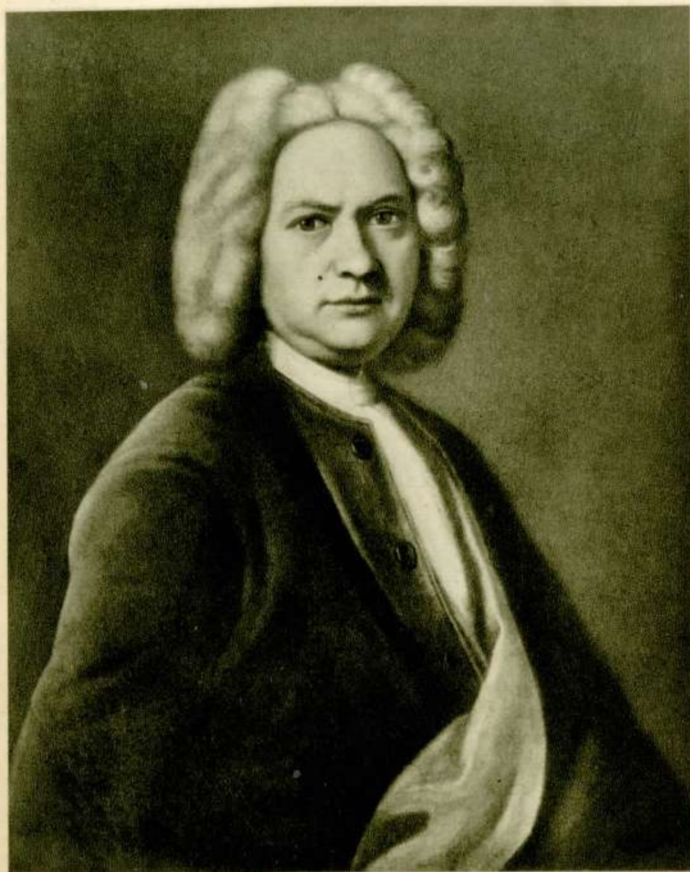
31. La prima pagina della raccolta a stampa delle variazioni sul corale "Vom Himmel hoch da Komm ich her" (1747).



32. Johann Gottfried Walther (1684-1748), compositore e organista amico di Bach (Liceo Musicale di Bologna).



33. J. S. Bach suona dinanzi a Federico il Grande, re di Prussia (Dal quadro di Karl Rohling).



34. J. S. Bach - Ritratto di J. J. Ihle (Museo Bach, Eisenach).



35. G. F. Händel (1685-1759) - Ritratto di W. Hogarth.



36. Johannes Mattheson, compositore rivale di Bach (1681 - 1764).



37. Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784),
primo figlio di Bach.



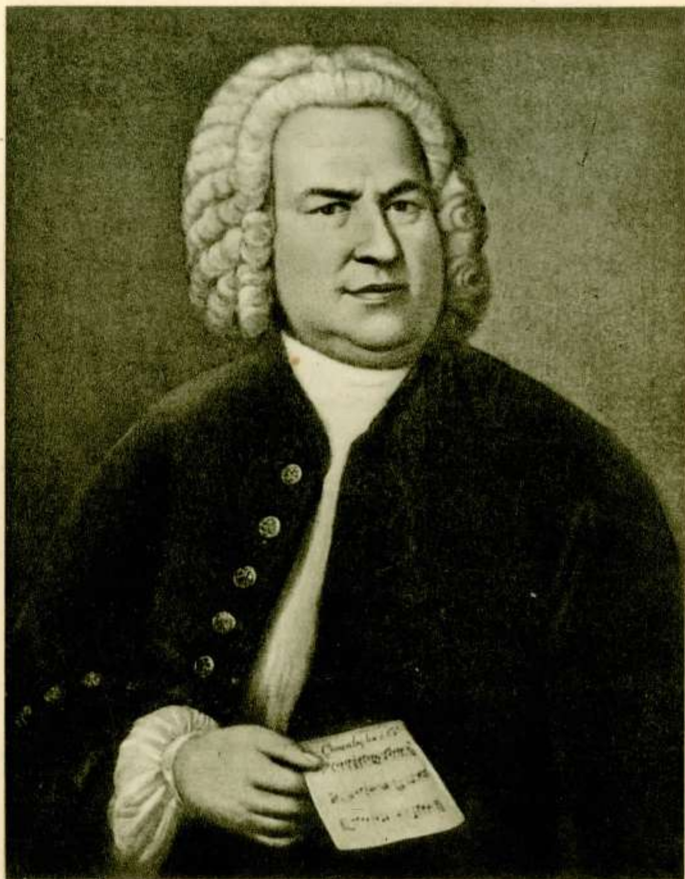
38. K. Ph. Emanuel Bach (1714-1788), secondo figlio di J. S. Bach.



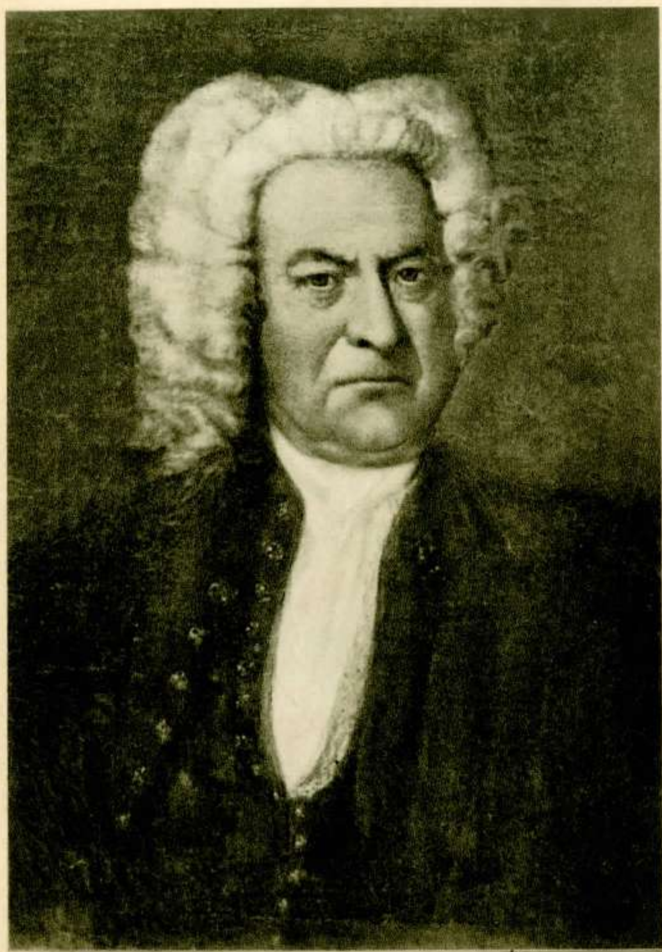
39. Johann Christian Bach (1735-1782), ultimo figlio di J. S. Bach.



40. J. S. Bach, in una litografia di Winter (Bibl. del Cons. di Mus. di Parigi).



41. J. S. Bach (1746) - Ritratto di Elias Gottlieb Haussmann (Municipio di Lipsia).

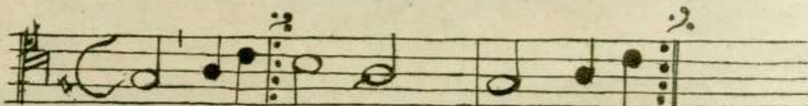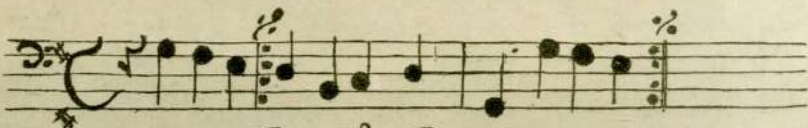


42. J. S. Bach vecchio.



43. Sigillo e firma di Bach - 7 agosto 1746.







44. "Canone triplo a 6 voci", tenuto come l'ultima opera strumentale di Bach (1747).



45. Monumento di Bach a Eisenach.